

مكتبة الدراسات الأدبية

٢٠

الدكتور شوقي ضيف

الفن ومذاهبه

في الشعر العربي



دار المعارف

الفنّ ومذاهبه

في الشعر العربي

مكتبة الدراسات الأدبية

٢٠

الفن ومذاهبه

في الشعر العربي

تأليف

الدكتور شوقي ضيف

لناشر : دار المعارف - ١١١٩ كوربيش النيل - القاهرة ج . م . ع

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مقدمة الطبعة الرابعة

لقيت هذه الدراسة من تشجيع الباحثين المشكور مادفني إلى أن أنميتها في طبعها الثانية بما أضفت إليها من مواد جديدة ، وهي مواد لا تغير شيئاً في النظرية التي قامت عليها ، وهي أن شعرنا العربي تطور مع الزمن في مذاهب ثلاثة : مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع ، بل هي تدعمها وتوثق مقدماتها ونتائجها .

وبنفس هذه الغاية رجعت أنظر في فصول الكتاب حين أخذت في إعداده للطبع مرة رابعة ، أريد أن أستوفي معانيه وحقائق مذاهبه بقليل ما أستطيع ، وأنا في أثناء ذلك تارة أنقح ما سبق أن كتبت ، وتارة أضيف زيادات جديدة ، كما أضيف بعض الأمثلة والشواهد لغرض تمام التوضيح وكمال البيان .

ورأيت أن أعيد كتابة الفصل الثالث من الكتاب الأول الخاص بالصنعة والتصنيع وتقابلهما في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، حتى أبسط الحديث في العلاقات الجديدة المادية والمعنوية التي أثرت تأثيراً واسعاً في الشعر العباسي وهي كثيرة ، منها ما يتصل بالسياسة والدعوة العباسية ، ومنها ما يتصل بالجنس ونزعاته . ومنها ما يتصل بالحضارة والتراث الثقافي الأجنبي الذي انتقل إلى العربية . ومنها ما يتصل باللغة وما جدد فيها من أسلوب المولدين ، وهو أسلوب مبسط شفاف ليس فيه إغراب ولا ابتذال . أسلوب يقوم على الألفاظ الواسطة التي لا تهبط إلى لغة الدّهاء والعامية ولا ترتفع إلى لغة الأعراب الحوشية ، مع الجزالة والرصانة حيناً . وحيناً مع العذوبة والرشاقة والحلاوة . وهو أسلوب ينهض نهوضاً رائعاً بكل ما يتيح للعقل العباسي من ذخائر الفكر ولطائف الذهن .

وبدائع الخيال والتصوير ، مع تمثيل المجتمع بكل ما كان يخوض فيه .
ومن أهم ما يميز هذا الأسلوب أنه لا تنقطع فيه الصلة بين القديم والحديد ،
فهو يحتفظ بخير ما في القديم من ألقاظ ، وكل ما يَدْخُلُه عليها إنما هو التهذيب
والتصنيف والترويق ، وأيضاً فإنه يحتفظ بخير ما في القديم من معان وصور ،
وهو يشفع ذلك بدقائق الفكر العباسي الحديد واستنباطاته الخفية ومحاسن خياله
الحديث وتصويراته الموثقة البارعة .

وبذلك تطور الشعرُ في العصر العباسي تطوراً مُشْمِراً ، تتوثق فيه العلل
والأسباب بين القديم والحديد توثقاً نحسُّ فيه ضرباً من المحافظة المنتجة الحية ،
كما نحس فيه ضرباً من التحول مع العصر وكل ما يَدْخُلُه من ألوان الحضارة
والترف وآثار الثقافة والفكر العميق . وقد يتغلب عنصر التحول على عنصر
المحافظة عند بعض الشعراء ، وقد يشوبون ذلك بضرب من الثورة على القدماء ،
غير أن هذا لا يخرج بالشعر العباسي — حتى عند هؤلاء الثائرين — على أصوله
التقليدية ، فالقديم يزاوج فيه الحديد مزاجاً يتيح له الخلوص من العقم
والجمود ، كما يتيح له التطور الحي في التعبير والتفكير والتصوير .

وقد حاولتُ في هذه الطبعة أن أوضح هذا التطور للشعر العباسي ، ودرست
أعلامه الأولين الذين مهّدوه وثبّتوه ، وهم بشار وأبو نواس وأبو العتاهية ومسلم
ابن الوليد ، حتى يستبين ازدهار مذهب الصنعة على أيديهم وما نشأ من مذهب
التصنيع الجديد . ومن أجل ذلك كله أعدتُ كتاباً فصل الصنعة والتصنيع ،
وكل ما زدته أو أضفته إنما هو في سبيل استكمال معاني هذه الدراسة الأدبية
ومذاهبها الفنية . والله الهادي إلى سواء السبيل .

شوقي ضيف

القاهرة في ١٥ من مارس سنة ١٩٦٠

مقدمة الطبعة الأولى

حاولتُ في هذا الكتاب أن أضع للشعر العربي مذاهب فنية تفسر تطوره في عصوره وأقاليمه المختلفة ، وقد صادفتني مشكلتان أساسيتان : وهما : كيف أرتب هذا الركام الهائل من الشعر والشعراء الذي يمتد من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث ؟ ثم أى المصطلحات أتخذها للدلالة على مذاهب الشعراء ومناهجهم الفنية ؟ ورأيت أن أنحاز عن هذا الخليط المضطرب من الألفاظ الغربية التى نقلها بعض نقادنا المحدثين من مثل (كلاسيك) و (رومانتيك) ونحوهما ، فإن من الصعب أن نحمل أدبنا على مذاهب الأدب الغربى : وهو لا يمتُّ إليه بوشائج تاريخية ولا فنية . وذهبت أبحث فى الشعر العربى وموجاته المتعاقبة ، فلم أجده فيه تجديداً واسعاً ، بل رأيت أنه يستمر فى أغلب جوانبه بصورة واحدة ، فداًئماً مديح وهجاء وفخر ووصف وغزل . وجعلنى ذلك ألفت إلى حقيقة مهمة ، وهى أن التطور فى شعرنا العربى إنما كان فى الصناعة نفسها ، أى فى الفن الخالص وما يرتبط به من مصطلحات وتقاليد . حيثُذ رأيت أن أضع له مذاهب على أساس صناعته والفن فيه .

ونظرتُ فى النقد العربى القديم ، فإذا النقاد يقسمون الشعراء قسمين كبيرين : قسماً سموه أصحاب الطبع ، وقسماً سموه أصحاب الصنعة . أما الأولون فهم الذين يسرون وفق عمود الشعر الموروث ، فلا يُنمِّقُونَ ولا يتأنقون ولا يتكلفون ولا يُغَرِّبون . وأما الأخيرون فهم الذين كانوا ينحرفون عن هذا العمود إلى التنميق والتأنق ، أو إلى الإغراب والتكلف . ورأيت أن هذا التقسيم لا يقوم على أساس صحيح ، وما الطبع والمطبوعون فى الشعر والفن ؟ إن كل شعر متأثرٌ بجهد حاضر وموروث أكثر من تأثره بما يسميه نقادنا باسم الطبع .

وهل هناك شعر لا يعتمد فيه صاحبه إلى بعض تقاليد في أساليبه وموضوعاته ومعانيه ؟ إن من يرجع إلى العصر الجاهلي يجد الشعر خاضعاً لتقاليد ورسوم كثيرة يتوارثها الشعراء ، سواء في ألفاظه ومعانيه ، أم في أوزانه وقوافيه ، بحيث لا يستطيع مطلقاً أن يُبدع عن لفكرة الطبع وما يُطوى فيها من أن الشعر فطرة وإلهام ، فقد كان الجاهليون يصنعون شعرهم صناعة ويعملونه عملاً ، وهم في أثناء هذه الصناعة والعمل يخضعون لمصطلحات ورسوم كثيرة .

ونحن لا ننكر أن الشعر في الأصل موهبة ، غير أن هذه الموهبة لا تلبث أن تتحول عند صاحبها إلى ممارسة ودراسة طويلة لتقاليد ومصطلحات موروثه في تاريخ الفن ، وهو يتقيد بهذه التقاليد والمصطلحات فيما يصنعه ويعمله تقيداً شديداً . وكان العرب القدماء أنفسهم يسمون شعرهم صناعة ، ويصفونه بأوصاف الصناعات ، وكذلك كان الشأن عند اليونان وعند الأمم الحديثة جميعاً ؛ ومن أجل ذلك كان النقاد في الأمم الغربية يقرنون الشعر إلى النحت والتصوير والرقص والموسيقى ، فثله مثل هذه الأعمال الفنية يقوم على جهد وكدح . وهذا كله دفعني إلى أن أرفض فكرة تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، حتى في العصر الجاهلي ، إذ كان الشعراء جميعاً أصحاب صنعة وجهد وتكلف ، فقد حدثنا الرواة أن منهم من كان ينظم القصيدة في جمل كامل . وليس من شك في أن من يتابع الشاعر الجاهلي يحس إحساساً واضحاً بأنه كان يُقبل على صناعته إقبال الصانع على حرفته ، فهو يوفّر فيها رسوماً وتقاليد كثيرة ؛ وهذا نفسه هو الذي جعلني أتخذ كلمة الصناعة التي استعملها النقاد القدماء للدلالة على أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ، واتخذت زهيراً رمزاً لهذا المذهب ، ووصفت فنه في شعره ووضحت ما يرتبط به في صناعته من قواعد وتقاليد . واستمرت صورة هذا المذهب عند زهير مسيطرة مع ضعف أو قوة على الشعراء في العصرين الجاهلي والإسلامي . ورأيت أن أربط بهذه الصورة من الفن والصناعة الشعر الغنائي الخالص الذي كان يُصنّف بالعزف والضرب على الأدوات الموسيقية من العصر الجاهلي إلى العصر

العباسي ، فإن أصحابه لا يخرجون به — عادة — إلى زخرف وتنميق .

ولما انتقلت إلى العصر العباسي وجدت صناعة الشعر التقليدي شعر المديح والهجاء ترقى وتتحضر ؛ فقد دارت عجلة الزمن ، وانتقل صانع الشعر من البادية إلى المدينة ، ودخلت في الشعر العربي في أثناء ذلك عناصر جديدة من الحضارة والجنس والثقافة ، وكان المذهب القديم مذهب زهير أو مذهب الصنعة والصانعين قائماً ، بينما ظهر بجانبه مذهب جديد كان يعتمد على الزخرف والزينة ، فالشعر — في رأي أصحابه — حُلِّيَّ وترصيع وبديع . ومثَّلَ هذا المذهب الجديد في القرنين الثاني والثالث مسلم بن الوليد ، ثم أبو تمام وابن المعتز ، بينما مثَّلَ المذهب القديم بشَّار وأبو نواس ثم البحتري وابن الرومي . ولما خرجت إلى القرن الرابع رأيت مذهباً جديداً يعمُّ فنَّ الشعر وصناعته ، وهو مذهب كان يقوم على إعادة الصور المطروقة والمعاني الموروثة بأساليب من ألف والدوران وإتيان المعنى من بعيد ، ثم يحاول الشاعر بعد ذلك أن يضيف تعقيداً إلى أساليب الزخرف والتنميق السابقة أو يضيف تعابير وتراكيب شاذة من نحو غريب ، أو تشييع ، أو تصوف ، أو تفلسف ، وما لبث أبو العلاء أن أوفى بهذا المذهب إلى غايته من التعقيد الشديد في لغته وأوزانه وما كان يتصنع له من لوازم مختلفة عرضنا لها في موضعها من هذا الكتاب .

تردَّدتُ ماذا أسمى هذين المذهبين العباسيين بالقياس إلى مذهب الصنعة القديم ؟ وأخيراً رأيت أن أسميهما على التعاقب باسم مذهبي التَّصْنِيع والتَّصْنِيع . والتصنيع في اللغة الزخرف والتنميق . أما التصنيع فهو التطرف في التكلف وما ينطوي في ذلك من تعمُّل وتعقيد ، وكان قد بدا لي أن أسمى هذه المذاهب على الترتيب بأسماء الصنعة والزخرف والتعقيد ، ولكني آثرت التسمية الأولى لأن تشابك الألفاظ فيها يدل على حقيقة دقيقة ، وهي أن المذاهب الفنية في صناعة الشعر العربي لا يفترق بعضها عن بعض مفارق واسعة في المعاني والموضوعات والأوزان والقوافي ، إنما تستقر مفارقها في الصياغة والأسلوب .

هذه هي المراحل التي مرَّ بها الفن أو مرت بها الصناعة في شعرنا العربي ،

فقد بدأ بمذهب الصنعة ، ثم انتقل إلى مذهب التصنيع ، ثم انتهى أخيراً إلى مذهب التصنع . وجمّد الشعراء عند هذه المذاهب ولم يتجاوزوها إلى مذهب جديد ، وكأنا جفّت منابع القوة الدافعة التي كانت تُحدث المذاهب في الشعر والفن . وبحثّ هذه المذاهب في الأندلس ومصر ، فإذا شخصية مصر أتم وضوحاً في تاريخ الشعر العربي من شخصية الأندلس على نحو ما سيراه القارئ في فصلها الخاص .

وأنا لا أنكر أنه صادفتني جوانبٌ ماكرة خلال تأليف هذا الكتاب لاتساع الموضوع وتشعبه ، فقد حاولتُ أن أرسم صورة واضحة لمذاهب الشعر العربي من أقدم عصوره إلى العصر الحديث ، واضطرتني ذلك إلى استخدام طائفة من المصطلحات اتخذتها لتؤدي وصف هذه المذاهب ، وهي موضوعة في ثنايا الكتاب بين أقواس صغيرة .

وهذه الدراسة المستفيضة لفن الشعر وصناعته عند العرب ، ولما مرّ به من أطوار وأحداث في عصوره وأقاليمه المختلفة جعلتني أتصل بمراجع كثيرة من دواوين الشعراء وما كتبه نقاد العرب عن فن الشعر عندهم وصناعته ، وكذلك رجعت إلى كل ما وجدته يتصل بالشعر والشعراء من كتب أدب عامة أو كتب تاريخية أو جغرافية ، ورجعت أيضاً إلى طائفة من كتب المستشرقين وكتب النقد الأدبي الحديثة عند الغربيين . وإني لأعترف بأن كتبنا القديمة غنية غنى وافراً بالنصوص التي تفسر ظروف الحياة الفنية تفسيراً وافياً . وأنا لا أزعّم أنني كشفتُ عن جميع جوانب الفن والصناعة في مذاهب الشعر العربي ومناهجه ، وإنما حاولت ذلك ودلت عليه ، غير منكر ما قد يكون في هذا البحث الجديد من أثارة لبهام أو غموض . وعلى الله قصد السبيل .

الكتابُ الأولُ

أ - مذهب الصنعة

ب - مذهب التصنيع

الفصل الأول الصناعة في الشعر القديم

الشعر صعب وطويل سله إذا ارتقى فيه الذي لا يعلمه
زلت به إلى الحضيض قلعه يريد أن يعسره فيعجبه
(الحليّة)

١

الشعر صناعة

الشعر ليس عملاً سهلاً ساذجاً كما يعتقد كثير من الناس ، بل هو عمل معقد غاية التعقيد ، هو صناعة تجتمع لها في كل لغة طائفة من المصطلحات والتقاليد ، ما يزال النقاد منذ أرسططاليس يحاولون أن يصفوها بما يقيمون عليها من مراصد ومقاييس . وقد يكون من الغريب أن نجعل الشعر صناعة ، ولكنه الواقع ، فكلمة شاعر عند اليونان القدماء معناها صانع ^(١) ، ولذلك كنا نراهم يقرنون في أبحاثهم الشعر إلى الصناعات والفنون الجميلة من نحت وتصوير ورقص وموسيقى .

وكلمة شاعر عندنا في اللغة العربية تقرب من معناها في اليونانية ، فالشاعر معناها العالم والشعر معناه العلم ^(٢) ، والعلم — كما هو معروف — يدخل في باب الصنائع . وتناثر في أشعار العرب القدماء ما يدل على أنهم كانوا يحسون بأن الشعر ضرب من الصناعات ، فقد جعلوه كبرود العصب ^(٣) وكالحلل والمعاطف والديباج والوشى وأشباه ذلك ^(٤) ، فهو — في رأيهم — يشبه صناعة الثياب ، فيه الملون وغير الملون ، فيه الوشى وغير الوشى ، بل إننا لنراهم يسمونه صناعة ، فقد روى الجاحظ أن عمر بن الخطاب قال : « خير صناعات

(١) J.M.D. Meikle John, English Literature, p. 2.
(٢) انظر مادة شعر في لسان العرب .
(٣) برود العصب : برود يمانية .
(٤) البيان والتبيين (طبعة مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر) ٢٢٢/١ .

العرب أبيات يقدمها الرجل بين يدي حاجته»^(١) . فالشعر في رأى العرب — كما هو في رأى اليونان — صناعة ، وهي صناعة معقدة تخضع لقواعد دقيقة صارمة في دقتها بحيث لا ينحرف عنها صنّاع الشعر إلا ليضيفوا إليها قواعد أخرى ما تزال تنمو مع نمو الشعر وتتطور مع تطوره .

٢

صناعة الشعر الجاهلي

من يرجع إلى صناعة الشعر العربي في أقدم «نماذجه» يرى صعوبة هذه الصناعة ، وأنها ليست عملاً «غفلاً» ، بل هي عمل موسوم بتقاليد ومصطلحات كثيرة . وتلك آثار الشعر الجاهلي تتوفر فيها قيود ومراسيم متنوعة ، ولعل ذلك ما جعل «جويدى» يقول : «إن قصائد القرن السادس الميلادى الجديدة بالإعجاب تنبئ بأنها ثمرة صناعة طويلة»^(٢) ، فإن ما فيها من كثرة القواعد والأصول في لغتها ونحوها وتراكيبها وأوزانها يجعل الباحث يؤمن بأنه لم تستو لها تلك الصورة الجاهلية إلا بعد جهود عنيفة بذلها الشعراء في صناعتها . وفي دراسة «موسيقى» الشعر الجاهلي ما يفسر بعض هذه الجهود ، فالقصيدة تتألف من وحدات موسيقية يسمونها الأبيات ، وهي تبلغ عادة أربعين بيتاً ، وقد تزيد إلى مائة ، وقد تنقص إلى عشرة ، ويلتزم الشاعر في جميع هذه الأبيات وزناً واحداً يرتبط بنغماته وألحانه في «النموذج الفنّي» كله ، كما يلتزم حرفاً واحداً يتحد في نهاية هذه الأبيات يسمى «الروى» ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يوفر جهوداً ويلتزم أصولاً ، من الصعب أن نلخص هنا جوانبها ، فإن علماً خاصاً بل علمين يقومان على دراستها وبحث نُظّمها ، ونقصده علمى العروض والقافية . وهذه الجهود والأصول الصوتية الخاصة في «النماذج الجاهلية» ليست كل شيء في صناعتها ، فهناك أصول أخرى تستمد من «التصوير» إذ الشعر الجاهلي — كما وصلتنا نماذجه — لا يعتمد أصحابه على «فن الموسيقى» فقط وما يحدثون

فيه من قواعد والتزامات دقيقة ، بل هم يعتمدون على فن آخر ، لعله أكثر تعقيداً وهو « فن التصوير » ولعل ذلك ما جعل «جب» يقول : إن أدب العرب أدب رومانتيكي^(١) ، فهو في أقدم نماذجه يغلب عليه الخيال و « التصوير » . ومن يرجع إلى نماذج امرئ القيس وهو من أقدم الشعراء الجاهليين^(٢) يلاحظ أنه يعنى بالتصوير في شعره كأن « التصوير » غاية في نفسه ، فالأفكار تتلاحق في صفوف من التشبيهات ، حتى تستم هذا الفن من « التصوير » وكأنما القصائد برود يمانية ، ففيها ألوان ونقوش ورسوم على صور وأشكال كثيرة . وغير امرئ القيس من الجاهليين مثله ، يعنى بالتصوير في شعره عناية بالغة ، كأنه أصل مهم من أصول صناعتهم ، ونحن نسوق للقارئ قطعة من مطولته في وصف فرسه ليرى دليل رأينا ، إذ يقول :

وقد أغتدى ، والطيرُ في وُكُناتها
مِكرٌ مفرٌ مُقبلٌ مدبرٌ معاً
كُميتٌ يَزِلُّ اللَّبْدُ عن حالٍ مَتْنِهِ
على الذَّبَلِ جِيَّاشٌ ، كأنَّ اهتزامه
مِسَحٌ إذا ما السابحاتُ على الوَنَى
يَزِلُّ الغلامُ الخِفُّ عن صَهْوَانِهِ
بمنجردٍ قَيْدِ الأوابدِ هَيْكَلٍ^(٣)
كجلمودِ صَخْرٍ حَطَّه السَّيْلُ من عَلٍ
كما زَلَّتِ الصَّفْوَاءُ بالمتنزِلِ^(٤)
إذا جاش فيه حَمِيهِ غَلِيٌّ مِرْجَلٍ^(٥)
أَثَرْنَ الغُبَارَ بالكديدِ المُرْكَلِ^(٦)
ويُلَوِي بِأَثْوَابِ العنيفِ المَثْقَلِ^(٧)

(٥) الذبل : الضمور ، جياش : شديد الاضطراب والحركة ، والاهتزام : صوت جوفه عند الجرى ، الحمى : الغلى ، المرجل : القدر .
(٦) مسح : كثير الجرى ، السابحات : الخيل السريعة ، الونى : التعب ، الكديد : الأرض الصلبة ، المركل : الذى أثرت فيه الحوافر . يقول إنه يسبقها حين تجرى معه ولا يصيبه ما يصيبها من إعياء وتعب ، بل يشتد جريه .

(٧) الخف : الخفيف ، صهواته : موضع البد . ويلوى بأثواب العنيف المثقل : يريد أنه يكاد يصرعه ويسقطه هو الآخر .

(١) تراث الإسلام ترجمة لجنة الجامعيين ١٥٤/١ .

(٢) ولد امرؤ القيس حوالى عام ٥٠٠ م وتوفى حوالى عام ٥٤٠ م انظر، Caussin DePerceval, Essai sur l'histoire des arabes, 11, 303-322.

(٣) أغتدى : من الغدو وهو السير مع طلوع الشمس ، وكناتها : أوكارها ، المنجرد : الفرس قصير الشعر ، وهو من صفات الخيل الكريمة ، والأوابد : الوحوش النافرة ، هيكَل : ضخم .
(٤) كُيت : أحمر اللون ، يزل : يسقط ، حال المتن : موضع البد من ظهر الفرس ، والصفواء : الصخرة الملساء ، والمتنزل : الموضع المنحدر .

دَرِيرٌ كَخُذْرُوفٍ الْوَلِيدِ أَمْرُهُ تَتَابَعُ كَفَيْهِ بِخَيْطٍ مَوْصِلٍ^(١)
 لَهُ أَيْطَالًا ظَبْيِي ، وَسَاقًا نَعَامَةً وَإِرْخَاءُ سِرْحَانٍ ، وَتَقْرِيْبٌ تَتَفُلٍ^(٢)
 كَانَ عَلَى الْمُتَنَبِّينِ مِنْهُ إِذَا انْتَحَى مَدَاكَ عَرُوسٍ أَوْ صَرَايَةَ حَنْظَلٍ^(٣)
 كَانَ دَمَاءُ الْهَادِيَاتِ يَنْخَرُهُ عَصَاةُ حِنَاءٍ بِشَيْبٍ مُرَجَلٍ^(٤)

فقد تراكت التشبيهات في هذا الوصف وظهر فيها ضرب من التركيز والإيجاز ، وارجع إلى قوله في البيت الأول « قَسَيْدُ الْأَوَابِدِ » ، فقد كان القدماء يعجبون بهذه الكلمة إذ عبرت في إيجاز بالغ عن سرعة الفرس وحدته في الجرى والنشاط ، فهو قيد الأوابد كلما أرادها قسيدها ، ولم تستطع إفلاتاً منه ولا فراراً . وهذا الإيجاز البالغ يدل على مجهود عنيف كان يقوم به امرؤ القيس حتى يُلْتَقَى عن شعره كل إطناب فيه . ونحن لا نرتاب في أنه تعب تعباً شديداً قبل أن يجد هذه الكلمة الدقيقة التي تعبر عن تلك الصورة الواسعة . وحقاً أن مثل تلك الكلمة لا يباع في الأسواق ، بل لابد للشاعر من مهارة خاصة حتى يستطيع أن يوفق إلى الكلمة التي ينشدها ، وتلك مقدرة الشعراء الممتازين التي بها يتفاضلون . ويستمر امرؤ القيس في وصف هذا القيد فإذا هو كالصخر في صلابته ، وإذا شيء لا يستطيع أن يثبت عليه لسرعته ، بل كل شيء يتزلزل عنه كما تنزلق الصخرة عن المطر أو كما ينزلق عنها مَنْ يريد شأوها . وهو يغلى ويحيش لازدياد عَمَدِهِ وتوقد نشاطه . هو فرس سريع لا تقف سرعته عند حد معقول ، فهو يصبُّ العَدُوَّ صَبًّا ، لا يثير نَقْعاً ولا غباراً ، وما أشبهه بالخنزوف في شدة دورانه وسرعة حركاته وهو يدور في يد الصبية دوراناً يُسْمَعُ له حفيف شديد .

حجر يسحق عليه الطيب ، وجعله مَدَاكَ عروس لأنها تستعمله كثيراً ، فيشد بريقه ولعانه ، والصراية : الحنظلة الصفراء البراقة .
 (٤) الهاديات : أوائل الوحش . شبه حمرة دم الوحش بصدر هذا الفرس بحمرة الخضاب على الشيب . مرجل . مسرح .

(١) درير : سريع ، وخذروف الوليد : دَوَاةٌ يلعب بها الصبيان ، أمره : دوره وحركه ، خيظ موصِل : وصلت أجزاءه بعضها ببعض .
 (٢) أَيْطَالَا الظبي : خاصرته ، وإِرْخَاءُ السرحان : جرى الذئب ، والتتفل : الثعلب ، وتقريبه : جريه قفزاً ووثباً .
 (٣) انتحى : جد في سيره ، والمداك :

وامرؤ القيس لا يكتفى بهذه الأوصاف فنحن نراه يعود إلى تشبيه خاصرة
 الفرس بخاصرة الظبي ، وساقه بساق النعامة ، ثم لا ينسى أن يتحدث عن
 عَدْوِه وسرعة انطلاقه مرة أخرى ، فهو كالذئب أو كالثعلب في الوثب السريع .
 ثم ينتقل فيقول إنه مكتنز أملس كالحجر يُسْحَقُ عليه الطيب أو كالحنظلة في
 ملاستها وبريقها ، وقد امتزجت دماء الصيد على صدره كأنها الحناء تمتزج بالشيب .
 ألا ترى إلى هذه الكثرة الغامرة من الصور والخيالات التي أحكمها امرؤ القيس
 في تصويره ، وهي كثرة تجعلنا نؤمن بقول النقاد إنه قَرَّبَ مأخذ الكلام فقيّد
 الأوبد وأجاد الاستعارة والتشبيه ^(١) . وفي هذه المطولة وغيرها من شعر امرئ القيس
 أمثلة مختلفة للطباق والجناس ، وهي — وإن كانت قليلة — تدل على أن الشاعر
 الجاهلي كان يستخدم من حين إلى حين بعض المحسنات المعنوية واللفظية التي
 عُرفت في العصر العباسي وأكثر الشعراء من استخدامها . وفي المفضليات قصيدة
 لعبد الله بن سَلَمَةَ الغامدي يُسَكِّرُ فيها من زخرف الجناس كثرة مفرطة . ولعل
 في ذلك ما يدل على أن الفكرة التي تعودنا أن نفهم بها الشعر القديم والتي تذهب
 إلى أنه خال من الصنعة فكرة غير صحيحة ، فإن هذا الشعر ينزع به صاحبه
 إلى ضرب من الجمال في التعبير إذ يملؤه بالصور والتشبيهات ، ويطلب أن يُعْجَبَ
 به الناس من حوله وأن يقع منهم موقعاً حسناً ، موقع الثياب الملونة ، أو الثياب
 اليمنية المنمّقة .

على أننا لا نصل إلى أواخر العصر الجاهلي ، عند زهير وأضرابه ، حتى
 نجدهم — على نحو ما سنرى بعد قليل — يعقّدون في هذا الجانب الفني من
 التصوير بما يودعون فيه من ضروب مهارة كثيرة .

٣

الصناعة الجاهلية مقيدة

كان الشاعر الجاهلي يحاول أن يوفر في شعره كثيراً من « القيم الصوتية

(١) العملة لابن رشيق (طبعة أمين هندية) ١/٦٠ .

والتصويرية ، وكان يلقي عناء شديداً في هذا التوفير ، إذ نراه يتقيد بقيود كثيرة ، لا تقف عند الموسيقى والتصوير ، بل تتعدى ذلك إلى الموضوعات والألفاظ والمعاني ، وقد عبّر عن هذا الجانب في أشعاره ، يقول امرؤ القيس (١) :

عُوجًا على الطَّلِّ المُحِيلِ لعلنا نبكى الديار كما بكى ابنُ خِدامِ (٢)
ويقول زهير :

ما أَرانا نقول إلا مُعاراً أو مُعاداً من لفظنا مَكروراً
ويقول عنتره :

هل غادر الشعراء من مُترنم أم هل عرفت الدار بعد توهمِ (٣)

وما يقوله امرؤ القيس من أنه يريد أن يبكى كما بكى ابن خدام ، وما يقوله زهير من أن الشعراء يبدئون ويعيدون في ألفاظهم ، وما يقوله عنتره من أن نهج الشعراء في قصائدهم مطرد على وتيرة واحدة ، كل ذلك دليل على أن الشاعر القديم كان يأخذ منه بقيود ورسوم كثيرة في اللفظ والموضوع والنهج العام . ومن يرجع إلى طوال النماذج الجاهلية ويترك المقطعات القصيرة يلاحظ في وضوح أنها تأخذ نمطاً معيناً في التعبير والأداء ، وكأنما العصر الجاهلي نفسه هو الذي أعدَّ « للقصيدة التقليدية » عند العرب قصيدة المدح والهجاء ، فإن الشعراء كانوا يحرصون في كثير من مطولاتهم منذ العصر الجاهلي على أسلوب موروث فيها ، إذ نراها تبتدئ عادة بوصف الأطلال وبكاء اللّلمن ، ثم تنتقل إلى وصف رحلات الشاعر في الصحراء ، وحينئذ يصف ناقته التي تملأ حِسّه ونفسه وصفاً دقيقاً فيه حذق ومهارة ، ثم يخرج من ذلك إلى الموضوع المعين من مدح أو هجاء أو غيرهما . واستقرت تلك « الطريقة التقليدية » في الشعر العربي ، وثبتت أصولها في مطولاته الكبرى على مر العصور .

(١) العمدة لابن رشيقي ١/ ٥٤ وديوان امرؤ

القيس (طبع دار المعارف) ص ١١٤ .

(٢) عوجاً : اعطفا . المحيل : الذي أتى

عليه حول . ابن خدام : شاعر قديم يقال

إنه بكى الديار قبل امرؤ القيس .

(٣) انظر مطلع معلقته . المترنم : الشيء

يترنم به ، يريد أن الشعراء لم يتركوا شيئاً

إلا ترنموا به .

وهذا النمط المعين في صنع المطوّلات القديمة يدل دلالة قاطعة على أن صناعة الشعر استوى لها حينذاك غير قليل من القيود والتقاليد ، إذ نرى القصائد تتحد أنغامها ، وكان عنزة يشكو من هذا الاتحاد ، كما تتحد أساليها ولغتها وتراكيبها ، وكما تتحد معانيها وصورها وأخيلتها ، وكان زهير يشكو أيضاً من ذلك ، فما يقوله ابن خدام في بكاء الأطلال يأخذه عنه امرؤ القيس ، وما يقوله امرؤ القيس يأخذه عنه بقية الشعراء ، وإن جدد معنى في الطريق كوصف الأطلال عند طرفة ^(١) بالوشم أخذه زهير ^(٢) وغير زهير . وهم كذلك في وصف الناقة يتداولون أوصافها ، وإن حدث معنى في الطريق كوصف زهير ناقته بأنها نعامة أو حمار وحش ، تناوله لبيد ، ونسج على منواله النابغة وغير النابغة . وقد تتبع النقاد العباسيون هذا الجانب من صناعة الشعر العربي القديم ، وهو جانب طريف يكشف لنا عن حقيقة الشعر الجاهلي وحقيقة صناعته ، وأنها لم تكن مستودعاً للتجارب الفردية ، بل كانت مقيدة بمصطلحات كثيرة لا في اللغة والنحو والعروض فقط ، بل في الموضوع والمواد التي تكونه ، وما يختاره الشاعر في صنع نماذج من أدوات تصويرية أو أسلوبية أو معنوية .

٤

الطبع والصناعة

هذه المصطلحات المختلفة التي كان يتقيد بها الشاعر الجاهلي تجعلنا نؤمن بأنه لم يكن حرّاً في صناعة شعره يصنعه كما يريد ، فإن حرّيته كانت معطلة إلى حد ما ، إذ كان يخضع لتقاليد تتناول ما يقوله وكيف يقوله ، تتناول ما ينظم فيه والطريقة التي ينظمه بها ، وبعبارة أخرى تتناول الموضوعات التي يعالجها وما يتخذ فيها من طرق فنية في التعبير والموسيقى والتصوير . وإذن

(٢) يقول زهير في معلقته :
ودار لها بالرقمتين كأنها
مراجع وشم في فواشر معصم

(١) يقول في مطلع معلقته :
لحولة أطلال ببرة ثمند
تلوح كباتي الوشم في ظاهر اليد

فالشعر الجاهلي ليس تعبيراً فنياً حرّاً ، بل هو تعبير فني مقيد ، ليس تعبير الطبيعة والطبع ، بل هو تعبير التكلف والصنعة ، أما الفكرة التي تذهب عندنا إلى تقسيم الشعراء إلى أصحاب طبع وأصحاب صنعة ، والتي نرى امتدادها في العصر الحديث ^(١) فأكبر الظن أنها في حاجة إلى شيء من التصحيح ، فإن أقدم آثار الشعر العربي ونماذجه لا تؤيد هذا التقسيم الذي لا يتفق وطبيعة الشعر العربي وحقائقه ، فكله شعر مصنوع فيه أثر التكلف والصنعة . ولعل الجاحظ أول من أذاع هذه الفكرة ودعا إليها حين كان يعارض الشعوبية في بيانه ، فادعى عليهم أنهم يقولون الشعر عن صناعة ، أما العرب فيقولونه عن طبع وسجية إذ يقول : « وكل شيء للعرب فإنما هو بديهية وارتجال وكأنه إلهام ، وليست هناك معاناة ولا مكابدة ولا إجمالة فكرة ولا استعانة ، وإنما هو أن يصرف وهمه إلى الكلام وإلى رجز يوم الحصام ، أو حين يمتح على رأس بئر ، أو يحدو ببعر ، أو عند المقارعة والمناقلة ، أو عند صراخ أو في حرب ، فما هو إلا أن يصرف وهمه إلى جملة المذهب ، وإلى العمود الذي إليه يقصد ، فتأتيه المعاني أرسالا ^(٢) وتثال عليه الألفاظ انشبالاً ، ثم لا يقبّده على نفسه ولا يدّرّسه أحداً من ولده » ^(٣) .

وليس من شك في أن الجاحظ بالغ في وصف الموهبة العربية والطبع العربي ليرد على الشعوبية ، فإذا العرب يقولون بديهية وارتجالاً على خلاف غيرهم من الشعوب ، فإنهم يقولون متكلفين ، وأكبر الظن أنه لم يكن جاداً حين ذهب هذا المذهب ، إنما هو بصدد أن يفضل العرب على غير العرب ، ولو ترك نفسه على طبيعتها في البحث والتحقيق لرأيناه يثبت للعرب صعوبة في القول ، وبخاصة في صنّع الشعر فهو نفسه يقول في البيان والتبيين : « من شعراء العرب من كان يدع القصيدة تمكث عنده حولا كريئاً (كاملاً) وزمناً طويلاً يردّ فيها نظره

(١) انظر كتاب شعراء مصر وبيئاتهم في

الجيل الماضي لعباس محمود المقاد فقد هاجم

كثيراً من الشعراء المحدثين وعلى رأسهم شوقي بحجة

أنهم من شعراء الصنعة وليسوا من شعراء الطبع .

(٢) أرسالا : أفواجا .

(٣) البيان والتبيين ٢٨/٣ .

ويجبل فيها عقله ، ويقلب فيها رأيه : اتهاماً لعقله وتتبعاً على نفسه ، فيجعل عقله زمناً على رأيه ، ورأيه عياراً على شعره ، إشفاقاً على أدبه ، وإحرازاً لما خوله الله من نعمته . وكانوا يسمون تلك القصائد : الحوايات والمقلدات والمنقحات والمُحكّمات ليصير قائلها فحلاً خنثيذاً وشاعراً مُفلحاً^(١) . ويقول أيضاً : « كان زهير بن أبي سلمى يسمّى كبار قصائده الحوايات ، ولذلك قال الخطيئة : خير الشعر الحولى المحكك ، وقال الأصمعي : زهير بن أبي سلمى والخطيئة وأشباههما عبيد الشعر ، وكذلك كل من جَسَدَ في جميع شعره ووقف عند كل بيت قاله ، وأعاد فيه النظر ، حتى يُخرج أبيات القصيدة كلها مستوية في الجودة . وكان يقال : لولا أن الشعر قد كان استعبدهم ، واستفرغ مجهودهم ، حتى أدخلهم في باب التكلف وأصحاب الصنعة ، ومن يلتبس قهر الكلام واغتصاب الألفاظ لذهبوا مذهب المطبوعين الذين تأتيم المعاني سهواً ورهواً ، وتنثال عليهم الألفاظ انثيالاً »^(٢) .

وإذن فالجاحظ ينقض دعواه بما يذكره من أنه وُجدت طائفة عند العرب كانت تكّد طبعها في عمل الشعر وصنعه ، وكانت تقابلها طائفة أخرى لا تبلغ من التكلف غايتها ، وهي طائفة المطبوعين كما يسميهم الأصمعي ، وعبر ابن قتيبة عن الطائفتين في صورة أوضح إذ يقول : « ومن الشعراء المتكلف والمطبوع ، فالتكلف هو الذي قَسَمَ شعره بالشفاف ، وتفتح بطول التفتيش ، وأعاد فيه النظر ، كزهير والخطيئة »^(٣) . وهذا التقسيم من حيث هو صحيح ، ولكن ينبغي أن نلتقاه بشيء من الحذر ، فإن هؤلاء المطبوعين لم يكونوا يلغون التكلف إلغاءً ، كما أن هؤلاء المتكلفين لم يكونوا يلغون الطبع إلغاءً ، ولذلك كنا نرى أن نعم التكلف في الشعر القديم ونجعلها على درجات يبلغ أعلاها عند زهير وأصحابه الذين كانوا يعملون شعرهم عملاً ، ويأخذونه بالتفكير الدقيق ، والبحث والتحقيق .

(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة (طبعة دى

جويه) ص ١٧ .

(١) البيان والتبيين ٩/٢ .

(٢) البيان والتبيين ١٢/٢ .

الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي

أكبر الظن أننا لا نجد حين نرفض الطبع في الشعر ، وأن يقسم على أساسه ، إنما ندعو إلى ذلك حتى يرسخ عندنا هذا المبدأ الذي يجعل الشعر صناعة وفناً تحاكى فيه « المثل الفنية » الممتازة التي يحتوى كل مثال منها على صفات وخصائص تعب أصحابها في التعبير عنها . أما « المثل الفنية » المطلقة من غير قيود ولا حدود فإنها لا توجد في الشعر ولا في أى ضرب من ضروب الفن . كل نموذج فى هو عمل متعدد الصفات قد شقى صاحبه في إخراجه ، وبذل فيه كل ما يستطيعه من جهد . ونحن نصطلح على تسمية هذا الجهد في الشعر — مهما يكن ضعيفاً — باسم الصنعة ، وقد وجدت هذه « الصنعة » أو وجدت هذا الجهد في نماذج الشاعر الجاهلى بحيث يمكن أن نقول : إن « الصنعة » أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي ، فهي توجد في جميع نماذجه القديمة ، وإن كانت تتخذ شكلاً بسيطاً عند بعض الشعراء ، بينما تتعقد تعقداً شديداً عند آخرين ممن يريدون أن يستوعب فهم مقدرات واسعة من الخلق والمهارة .

ومن الخطأ أن نظن — كما يظن كثير من الناس — أن الحياة الأدبية في العصر الجاهلى كانت ساذجة بسيطة ، فقد كانت معقدة ملتوية شديدة الالتواء ، ولم تكن على هذا النحو من اليسر والسهولة الذي يجعل الشعراء يصدر عنهم شعرهم صدور الفطرة والسليقة ، كما يصدر الضوء عن الشمس والشذى عن الزهرة ، بل كانوا يتكلفون في شعرهم فنوناً من التكلف ، إذ كانوا عملاً صناعاً يعملون شعرهم عملاً ، ويصنعونه صناعة ويتعبون فيه أنفسهم تعباً شديداً .

وكان كل شيء في العصر الجاهلى يعدُّ لظهور هذا التكلف في الشعر

أو ظهور « الصنعة » ، فقد كان الشعراء أنفسهم يلتزمون لوازم كثيرة في صناعة شعرهم ، وكان الناس من حولهم يراقبونهم ويشجعونهم على التفوق والإجادة ، وكأنما كان هناك ذوق عام يدعو الشعراء إلى التجويد والتجوير ، يقول الجاحظ : « وهم يمدحون الحذق والرفق والتخلص إلى حبيبات القلوب وإلى إصابة عيون المعاني ويقولون : أصاب الهدف ؛ إذا أصاب الحق في الحملة ، ويقولون قرطس فلان وأصاب القرطاس ، إذا كان أجود إصابة من الأول ، فإذا قالوا : رمى فأصاب الغرّة وأصاب عين القرطاس ، فهو الذي ليس فوقه أحد ، ومن ذلك قولهم : فلان يفلّ الحزّ ويصيب المقتضيل ويضع الهناء مواضع النقب »^(١).

ولعل مما يفسر ذلك أيضاً أنهم كانوا يسمون الشعراء بأسماء تصور مهارتهم وإجادتهم ، فربيعة بن عدى كان يسمّى المهلهل لأنه أول من هلهل الشعر وأرقّه^(٢) وكان طفيل الخيل يسمّى المحبّر لتزيينه شعره^(٣) ، وكان النمر بن تولب يسمّى في الجاهلية الكيس لحسن شعره^(٤) ، وكذلك سُمّي النابغة باسمه لنبوغه في شعره^(٥) ، كما سُمّي المرقش باسمه لتحسينه شعره وتنميقه^(٦) ، وسمي علقمة بالفحل^(٧) ، لجودة أشعاره ، ويجانب ذلك نجد أسماء أخرى مثل المثقب والمنخل والمتنخل والأفوه . وقد سموا القصائد بأسماء تصور هي الأخرى مبلغ تفوقهم وإجادتهم فسموها اليتيمة^(٨) وسموها السّموط^(٩) وسموها الحوليات والمقلّدات والمنقّحات والمُحكّمات^(١٠) .

وكل ذلك يدل على أن الشعراء كانوا يمتحنون وسائلهم ويمجربونها ، وما يزالون يبحثون عن « الأدوات » التي تكفل لشعرهم التفوق والنجاح ، حتى

- | | |
|--|-------------------------------------|
| (١) البيان والتبيين ١/١٤٧ . وقولهم : | (٤) الشعر والشعراء ص ١٧٣ . |
| فلان يفلّ الحزّ ويصيب المقتضيل أخذوه من | (٥) العمدة لابن رشيّق ١/١٣٧ . |
| صفة الجزار الحاذق فجعلوه مثلاً للمصيب الموحز ، | (٦) المفضليات ١/٤١٠ ، ١/٤٨٥ . |
| والهناء : القطران ، كانوا يضعونه على النقب | (٧) أغاني (طبعة ساسي) ٢١/١١٢ . |
| جمع نقة وهي أول ما يبدو من الحرب في الإبل . | (٨) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٣/١٠٢ . |
| (٢) أغاني طبعة دار الكتب ٥/٥٧ . | (٩) أغاني (ساسى) ٢١/١١٢ . |
| (٣) المفضليات (طبعة Lyall) ١/٤١٠ . | (١٠) البيان والتبيين ٢/٩ . |

لنراهم يفخرون بإجادتهم ومهارتهم ، يقول كعب بن زهير يخاطب الشماخ وأخاه مزردا (١) :

فَمَنْ لِّلْقَوَايِ شَمَانَهَا مَنْ يَحُوكُهَا إِذَا مَا ثَوَى كَعْبٌ وَفَوْزَجَرُولُ (٢)
كَفَيْتُكَ لَا تَلْقَى مِنَ النَّاسِ وَاحِدًا تَنْخُلُ مِنْهَا مِثْلَمَا نَتْنَخُلُ (٣)
نُثَقِّفُهَا حَتَّى تَلِينَ مَتُونَهَا فَيَقْصُرُ عَنْهَا كُلُّ مَا يُتَمَثَّلُ (٤)

فكعب وجرول أى الخطيئة يتنخلان شعرهما ، ويأخذانه بالثقاف والتنقيح ، ويجمعان له كل ما يمكن من وسائل التجويد والتجوير ، وكذلك كان يصنع صنيعهما الشماخ ومزرد الذى ردَّ على كعب يقول (٥) :

فَإِنْ تَخْشِبَا أَخْشِبْ وَإِنْ تَنْخُلَا وَإِنْ كُنْتَ أَفْتَى مِنْكُمَا أَتَنْخُلُ (٦)
وَإِنْ الْبَاحِثُ يَشْعُرُ كَأَنَّ هَذَا التَّنْخُلَ مِنْ عَمَلِ الشُّعْرَاءِ جَمِيعًا ؛ فَهَمُ
مَشْتَرِكُونَ فِي الْإِجَادَةِ ، بَلْ هُمْ يَجِدُونَ أَى صَعُوبَةٍ فِي عَمَلِهِمُ الْفَنَى ، وَلَعَلَّ ذَلِكَ
مَا جَعَلَ الْخَطِيئَةَ يَقُولُ (٧) :

الشعر صعبٌ وطويلٌ سُلْمُهُ إِذَا ارْتَقَى فِيهِ الَّذِي لَا يَعْلَمُهُ
زَلَّتْ بِهِ إِلَى الْحَضِيضِ قَدَمُهُ يَرِيدُ أَنْ يُعْرِبَهُ فَيُعْجِمُهُ
وليس من شك في أن الخطيئة والشعراء من حوله كانوا يلقون عنتاً شديداً
في رقى هذا السلم الذى كان يستلزم منهم جهداً فنياً خاصاً ، حتى يستطيعوا أن
يبلغوا الشأو الذى يريدونه .

٦

زهير ومذهب الصنعة

كان التكلف ظاهرة عامة في الشعر القديم ، أو بعبارة أخرى كانت
« الصنعة » مذهباً عاماً بين الشعراء ، ولعل خير شاعر يمثل هذا المذهب ويفسره

-
- (١) أغاني (دار الكتب) ١٦٥/٢ .
(٢) ثوى وفوز : مات .
(٣) تنخل : اختار .
(٤) نثقفها : نقومها كما تقوم السهام .
(٥) أغاني (دار الكتب) ١٦٦/٢ .
(٦) تخشبا : تنظما بغير تكلف .
(٧) أغاني (دار الكتب) ١٩٦/٢ .

في العصر الجاهلي هو زهير صاحب الحَوَليَّات ، فقد كان يأخذ شعره بالشُّقاف والتنقيح والصقل ، وكأنه يفحص ويمتحن ويجرب كل قطعة من قطع نماذجه ، فهو يعني بتحضير مواده ، وهو يتعب في هذا التحضير تعباً شديداً .

ومن يتبع القدماء في درسهم له يجدهم يلاحظون أنه خرج من بيت شعر ، إذ كان زوج أمه أوس بن حَجَر شاعراً ، وكذلك كانت أخته شاعرة ، وكان ابنه كعب شاعراً مشهوراً ، وقد مدح النبي صلى الله عليه وسلم بقصيدة معروفة ، ولكعب أخ يسمى بُجَيَّر كان شاعراً أيضاً ^(١) . وإذا استمررنا وجدنا لكعب أبناء وأحفاداً من الشعراء ، فزهير شاعر خرج من بيت شعر . وإذا رجعنا إلى ترجمة الخطيئة في الأغاني وجدناه يقول لكعب : إنه لم يسبق من أهل بيتنا إلا أنا وأنت ، وتتفق الروايات على أن الخطيئة كان راوية لزهير ، وأن هُدَبة كان راوية للخطيئة ، وأن جميلًا كان راوية لهدبة ، وأن كثيراً كان راوية لجميل ^(٢) .

وإذن فنحن أمام مدرسة في الشعر أستاذها زهير وتلامذتها جماعة ، تارة يكونون من أهل بيته ، وتارة لا يكونون ، وهي مدرسة « كانت تعتمد على الأناة والروية ، وتقوّم الطبع والاندفاع في قول الشعر مع السجية ، فكثرت عندها التشبيه ، والمجاز والاستعارة ، واتكأت في وصفها على التصوير المادي ، وأن يأخذ الشاعر نفسه بالتجويد والتصفية والتنقيح ثم التأليف » ^(٣) . قد يقول قائل وأين امرؤ القيس وما موضعه من هذه المدرسة ، وقد عرفناه يكثر من التشبيهات ، كما نرى في معلقته ، فهو إذن رأس المدرسة أو هو أحد أفرادها . والقياس منكسر ، فإن الطريقة البيانية عند امرئ القيس تعتمد — كما رأينا — على تراكم التشبيهات ، وأن تخرج الأبيات في صفوف منها متلاحقة ، وتلك مرتبة أولى من مراتب الطريقة البيانية ، أما حين نتقدم عند زهير فإننا نجد هذه الطريقة تتعقد وكأنها تغاير ما ألفناه عند امرئ القيس مغايرة تامة .

(١) أغاني (دار الكتب) ٣١٤/١٠ . (٢) انظر كتاب (في الأدب الجاهلي)

(٢) أغاني (دار الكتب) ٩١/٨ . لعله حسين ص ٢٨٦ .

ولعل أول ما يسترعى الباحث في عمل زهير ، أنه يُعْنَى بتحقيق صورته فهو لا يأتي بها متراكمة كما كان يصنع امرؤ القيس بل يعتمد إلى تفصيلها وتمثيلها بجميع شعبها وتفاريعها ، وكأنه يبحثها ويحققها . وانظر إلى قوله في وصف بعض النسوة (١) :

تنازعها المَهَا شَبَهَا وَدُرُّ الذُّحُورِ وشاكهتُ فيها الظباءُ (٢)
فأما ما فُويقَ العِقْدَ منها فمن أَدْمَاءَ مرتعها الخلاءُ (٣)
وأما المقلتان فمن مَهَاةٍ وللدرِّ الملاحَةُ والصفاءُ
فإنك تلاحظ أن زهيراً لم يكتفِ بأن يشبه صاحبتَه بالظباء والمها والدر جملة بل رجع إلى تفصيل ذلك وتحقيقه ، فجعل للظباء ما فويق العقد وجعل للمهاة عينيها وللدر الملاحه والصفاء . وهذا هو معنى ما نقوله من أن زهيراً كان يحقق صورته ، ولم يكن يعتمد في هذا التحقيق على اللغة وحدها ، بل كان يعتمد قبل كل شيء على أن تكون الصور واسعة هذه السعة التي تتضمن التفصيل والتفريع وكأنه يريد أن يحملها أكثر طاقة ممكنة في التعبير والتمثيل . وكان لزهير مهارة خاصة في استخدام الألفاظ والعبارات المثيرة التي تجعل المنظر كأنه يتحرك تحت أعيننا ، وانظر إلى قوله في وصف صيد وحكايته للغلام الذي أنبأه به (٤) :

إذا ما غدوننا نبتغي الصَّيْدَ مَرَّةً متى نرهُ فَإِنَّا لَا نَخَاتِلُهُ (٥)
فبينما نُبْغِي الصيدَ جاء غلامنا يدبُ وَيَخْفَى شَخْصُهُ وَيَضَائِلُهُ (٦)
فقال : شِيَاءُ رَاتِعَاتٍ بِقَفْرَةٍ بمُسْتَأْسِدِ الْقُرْيَانِ حَوْ مُسَايِلُهُ (٧)

(٥) غدوننا : بكرنا . نبتغي : نطلب .
نخاتله : نمكر به ونصيده دون أن نجاهره .
(٦) نبغي : نبتغي . يدب : يمشى هوناً .
يضائله : يصغره .
(٧) الشياء هنا : الآتن : المستأسد من
النبت : الذي طال وتم . القرينان : مجارى المياه .
الحو : النبات الضارب إلى السواد .

(١) ديوان زهير طبعة (دار الكتب)
ص ٦١ .
(٢) المها : بقر الوحش . شاكهت :
شابهت .
(٣) أدماء : ظلية بيضاء . شبهها بالظباء
في طول العنق .
(٤) ديوان زهير ص ١٣٠ .

ثلاثٌ كأقواس السَّراءِ ومِسْحَلٌ^(١) قد اخضرَّ من لَسِّ الغميرِ جَحَافِلُهُ^(٢)

فإنك تلاحظ أن زهيراً يستطيع أن يبث الحياة والحركة في تصويره بنفس صياغته وتعبيره ، وارجع إلى البيت الثاني فإنك تراه ينقل به المنظر نقلاً دقيقاً متأثر به تأثراً عميقاً ، أليس زهير يعرف سر مهنته ؟ إنه يعرف كيف يصور الحوادث الماضية ، فإذا هي تمر أمام أبصارنا وكأننا نشاهدها ، وهو لا يبتغي ذلك من تشبيهات متراكمة ، إنما يبتغيه في طبيعة التعبير نفسه فيعبر بالفعل المضارع حتى يجعلنا نتمثل حوادثه الماضية . وانظر إلى معاني الأفعال وحكايتها للصورة ، فغلامه يدبّ ديبباً ، وهو يخفى شخصه كأنه يتوارى عن الأعين ، وانظر إلى الفعل الأخير « يضائله » فإنه يفيد معنى التدرج الذي يلزم صورة متحركة ، وانظر بعد ذلك إلى البيت الأخير وهذا اللون الأخضر الذي علق بفم الوحش لكثرة ما أكل من النبات فإنك تجد مادة أخرى من مواد التصوير عند زهير إذ تراه لا يكتفى « بالتفصيل » ولا باستعمال « العبارات التي تجعل الأشياء كأنها منظورة » بل هو يضيف « التدبيج » أي لون موصوفاته إلى تصويره حتى يأخذ الشكل ويستتم الوصف .

كان زهير يعنى بتصويره عناية شديدة وكان ما يزال يحتال على إحكامه تارة بتفصيله وتارة بتلوينه وأخرى باستخدام العبارات التي تعطيه قوة المنظور ، وكأنه كان يعرف في دقة الكلمة التي تلائم وصفه معرفة الصانع الماهر الذي اطلع على كثير من أسرار فنه والأدوات التي يستخدمها في صناعته . ويستطيع القارئ أن يعود إلى مطولته فسيراها تصور مهارته في صنع صورته تصويراً دقيقاً ، وانظر إليه يستهلها بقوله :

أَمِنْ أُمَّ أَوْفَى دَمْنَةٌ لَمْ تَكَلِّمْ بِحَوْمَانَةٍ الدَّرَاجِ فَالْمُتَشَلِّمِ^(٣)

(٢) أم أوفى : زوجة زهير الأولى وهي غير أم كعب وبجير . واللمنة : ما اسود من آثار الديار . والحومانة : الأرض الغليظة . والدراج والمتشلم : موضعان .

(١) السراء : شجر تتخذ منه القسي . شبهها بها في الضمور . المسحل : حمار الوحش . الغمير : نبت . له : أخذه بمقدم الفم . الجحافل : بمنزلة الشفاء الحمير والحيل والإبل .

ديار لها بالرقمتين كأنهما
بها العين والآرام يمشين خلفة
وقفت بها من بعد عشرين حجة
أثافي سفعا في معرس مرجل
فلما عرفت الدار قلت لرابعها
مراجع وشم في نواشر معصم^(١)
وأطلاؤها ينهضن من كل معجم^(٢)
فلأيا عرفت الدار بعد توهم^(٣)
ونؤيا كجذم الحوض لم يتثلم^(٤)
ألا انعم صباحا أيها الربع واسلم

وواضح في هذا المطلع الذي يصف فيه زهير المطلق أنه يعتمد في تصويره على التفاصيل وأن يعطى كل جزء حقه ، فهو باحث محقق ، وهو يطلب في شعره أن يكون أكثر بيانا ودقة وتفصيلا لما يتحدث عنه ، ويحاول أن يصوره . فهو من الشعراء المصورين الذين يحاولون عرض المناظر أمامنا بكل أجزائها وتفصيلها ، ولذلك نراه يذكر في نموذجيه حين يتحدث عن الأطلال الأثافي والنؤى حتى تتم الصورة بجميع دقائقها . على أن مقدرته في « التصوير » تظهر في جانب آخر هو استخدام الألفاظ والعبارات التي تجعل المنظر بارزا ناطقا . وانظر في البيت الثالث إلى هذه الوحش التي اتخذت دار صاحبه مقاما ، فإنك تراها تمشي أمامك خلفة ، أي في جهات متضادة ، وقد نهضت أطلاؤها الصغار وانتشرت هنا وهناك ، فانظر كيف استعان على بث الحركة في المنظر باستخدامه لكلمة « خلفة » ثم انظر إلى تلك الأفعال المضارعة التي وضعها اللغة للدلالة على الأحوال المنظورة ، فإنه يأتي بها ليجعلنا نبصر حوادثه الماضية ، وكأنها تجري تحت أعيننا . وانظر إلى البيت الرابع وما وضع فيه من تحديد « الزمان » حتى يؤثر في أنفسنا ، ثم انظر إلى تلك التحية المأدبة في البيت الأخير ، فإنك لا تشك في

(١) الرقمتان : موضعان متباعدان ، يقول
لأنها تعمل بهذين الموضعين ، مراجع وشم :
خطوط وشم ، والنواشر : عصب الذراع وعروقه
الباطنة ، المعصم : موضع السوار .
(٢) العين : البقر ، والآرام : الظباء
البيض ، خلفة : يخلف بعضها بعضاً ،
الأطلاء : جمع طلاء وهو ولد الظبية والبقرة ،
المعجم : المرعى .

(٣) الحجة : السنة . لأيا : بط جهه .
(٤) الأثافي : ثلاثة حجارة يوضع عليها
القدر ، سفعا : سودا . المعرس هنا :
موضع الرجل ، وأصل التمريس النزول في
وقت السحر ، والمرجل : القدر . والنؤى :
حاجز في شكل الهلال من تراب يرفع حول
البيت لتلا يدخله الماء . جذم الحوض : حرقه
وأصله ، لم يتثلم : لم يتهدم .

أن زهيراً كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، واستمر في المطولة ، فستره بصور
رجل أحبائه تصويراً رائعاً إذ يقول :

تبصّر خيلي هل ترى من طعائن
علون بأنماط عتاق وكلة
ووركن في السوبان يعلون ممتنه
وفيهن ملهي للصديق ومنظر
بكرن بكورا واشتحرن بسخرة
جعلن القنان عن يمين وحزنه
ظهرن من السوبان ثم جزعنه
كان فتات العهن في كل منزل
فلما وردن الماء زرقاً جسامه
تجملن بالعلياء من فوق جرثم^(١)
وراد حواشيها مشاكهة الدم^(٢)
عليهن دل الناعم المتنعم^(٣)
أنيق لعين الناظر المتوسم^(٤)
فهن لوادي الرّس كاليد للقم^(٥)
ومن بالقنان من مجل ومحرم^(٦)
على كل قيني قشيب مقام^(٧)
نزلن به حب القنا لم يحظم^(٨)
وضعن عصي الحاضر المتخيم^(٩)

وأنت ترى أن طرافة عرض الحوادث كأنها منظورة استقامت له مع
الفعل الماضي لأنه يعرف لغة حرفته معرفة جيدة ، فهو يستعمل المضارع في
تصويره ، وإن استعمل الماضي جاء به دالا على الحركة فلا يقل جمالا عن
أخيه . وانظر تر الطعائن ما تزال سائرة من مكان إلى مكان ، وهو يتبعها في
هذا السير بالأفعال التي تدل عليه ، ويتنقل معها من العلياء إلى السوبان ،

الحزن : الأرض الصلبة . المحل : مستحل
العماء ، المحرم : من بينهم وبيت ذمام ،
يريد العدو والصديق .

(٧) جزعه : قطعه . القيني : قتب طويل
تحت المودج : قشيب : جديد . مقام :
واسع .

(٨) العهن : الصوف . حب القنا : عنب الثعلب
الأحمر .

(٩) الجسام : مجتمع الماء . وضعن العصي :
كتابة عن الإقطة .

(١) الطعائن : النساء المرتحلات في الهواذج ،
العلياء : أرض مرتفعة في نجد . وجرثم :
ماء لبنى أسد أحلاف ذبيان .

(٢) الأنماط : ضرب من الثياب يفرشته على
الهواذج تحتهن . والكلة : السر الرقيق ،
وراد : حمراء ، مشاكهة : مشابة .

(٣) ورك : ثني رجله على الإبل ، والسوبان :
واد في ديار بني تميم أحلاف عبس .

(٤) المتوسم : المتفرس في الوجه .

(٥) استحرن : خرجن سعرا .

(٦) القنان : جبل لبنى أسد أحلاف ذبيان .

ومن السوبان إلى وادي الرمس والقنّان . وهو لا ينسى في أثناء ذلك أن يعطى كل مكان صورته بالتفصيل ، فكم بالقنّان من محل ومحرم ، وما هو ذا الركب يسير عن يمينه ، وانظر إليهن فعليهن السلول والأنماط الحمراء حمرة تشبه الدم ، ومن ينسى هذه الصورة ؟ لقد أعطاها زهير لون الدم وحرارته . وانظر إليهن في السوبان ، وقد ظهرن وعليهن دلال الناعم المتنعم ، بل انظر إليهن في وادي الرمس ، وقد وصلن إليه وصول اليد للفم ، فإنك ترى منظراً عجيباً ، إذ يجعلك تتخيل هذه القافلة وهي تسير في الصحراء سيراً طبيعياً فيه أناة وفيه حركة وانتقال من مكان إلى آخر انتقالاً طبيعياً أشبه ما يكون بحركة اليد وهي تريد الوصول إلى الفم .

وإذا أنعمت النظر في تلك الأبيات السابقة من المطولة وجدت زهيراً قد استطاع أن يعطينا « أمكنة الصورة » كما استطاع أن يعطينا « زمانها » : (بعد عشرين حجة ، بكرن بكوراً ، واستحرن بسحرة) ، وماذا ينقص الصورة بعد ذلك ؟ لقد وعت « اللون » و « الزمان » و « المكان » . غير أن ذلك لا يحقق لزهير كل ما يريده ، فما تزال دقة التصوير تلزمه العناية بمواد أخرى : فنراه يلجأ للتفاصيل وذكر الجزئيات ، فيقف عند فُتات العهن المنثور من الهوارج ، ويصوره كحبّ الفنا أو عنب الثعلب ، حتى يعطى للصورة « اللون » مرة أخرى ، فاللون الأحمر لا يكفي ، بل لا بد من ألوان أخرى ، ولا بد أن يتخلل ذلك ذكر التفاصيل التي يحسن أن تشتمل عليها الصور ، وما أجمل البيت الأخير ، وقد صور صواحيبه ينتهين إلى المياه الزرقاء ، وبذلك يضيف لوناً آخر إلى الصورة حتى تأخذ الشكل ، وأخيراً يذكر أنهم ألقين عصا الترحال في هذا المكان ، وهنا نراه يذكر الخيام وأنها نُصبت حتى يعطى المنظر الشكل الأخير .

وعلى هذا النمط ما يزال زهير يعنى بنماذجه عناية شديدة ، وهو يوزع هذه العناية على كل جانب فيها ، وحقاً ما لاحظته السابقون من أنه كان يُجهد نفسه في عمله حتى لميكث في عمل القصيدة حولاً كاملاً ، وما الحول إزاء العمل الفني الجيد ؟ إن زهيراً لم يكن يطلب أفقاً وسطاً ، بل كان يريد أن يخلّق في الأفق الأعلى ، ولذلك كان يحقق لنماذجه وصوره كل ما يمكن من مهارة ، وهي لا تقف

عند هذه الجوانب التي وصفناها ، بل تتعداها إلى جانب آخر مهم ، وهو جانب « الإغراب في التصوير » على نحو ما نراه يصور الحرب في معلقته هذا التصوير الرائع :

وما الحربُ إلا ما علمتم وذُقتم^(١) وما هو عنها بالحديث المُرْجَم^(٢)
 متى تبعثوها تبعثوها ذميمةً وتَضَرَّ إذا ضَرَّيتموها فتَضَرَّم^(٣)
 فتَغَرُّكُمْ عَرَكَ الرُّحَى بِثِفَالِهَا وتَلْقَحُ كِشَافاً ثم تُنْتِجُ فُتَيْم^(٤)
 فَتُغْلِلُ لَكُمْ مَا لَا تَغْلُ لِأَهْلِهَا قَرَى بالعراق من قَفِيزٍ ودرهم^(٥)
 فإن الصور تزدحم في تلك الأبيات ، وليس هذا ما يلفتنا ، إنما يلفتنا تلك الصور الغريبة التي صور فيها الحرب تطول حتى تنتج غلمان شوم ، بل هي تُغْلِلُ لهم غلة ليست كغلة أهل العراق ففيها الموت والهلاك . وليس من شك في أنه تعب تعباً شديداً قبل أن يصل إلى تأليف هاتين الصورتين . وانظر إليه يخرج إلى تصوير آخر لعله أكثر تعقيداً إذ يقول في حروب القبائل التي لا تخمد نارها .

رَعَوْا مَارَعُوا مِنْ ظِمْمِهِمْ ثُمَّ أوردوا غِمَاراً تَسِيلُ بِالرَّمَا حِ وَبِالْدَمِ^(٦)
 فَقَضَوْا مَنَايَا بَيْنَهُمْ ثُمَّ أَصْدَرُوا إِلَى كَلَأٍ مُسْتَوْبِلٍ مَتَوَخِّمٍ^(٧)
 فقد عبر عن سلمهم وحربهم وما يبلون منها بتلك الصور من الإبل التي ترعى مراعى وبيلة ، فإذا أرادت أن تشرب لم تجد إلا تلك المياه التي تسيل بالرماح وبالدم . وكل ذلك ليستهو السامعين بما يذكّر من صور غير مألوقة ، وربما كان من أروع الأدلة على تكلف زهير ، وأنه كان لا يترك جانباً من

(١) المَرَجَم : المظنون .
 (٢) تَضَرَّى : تمرن وتعود على الفتك بالفريسة . تَضَرَّم : تشتعل .
 (٣) تَغَرُّكُمْ : تطحنكم . والباء في بثقالها بمعنى مع ، أراد أنها طاحنة ، لأن الثفال جلدة توضع تحت الرحى حين تطحن . تلقح كشافاً : أى على التوالي فهي دائماً تلقح وتحمل .
 (٤) تَغْلِلُ : تعطي الغلة . القفيز : مكبال .
 (٥) الغم : ما بين الوردتين من زمن رعى فيه الإبل . غماراً : مياه كثيرة .
 (٦) قَضَوْا : أنفقوا . أصدرُوا : رجعوا .
 (٧) مُسْتَوْبِلٍ : كرية غير مرئية .

جوانب حرفته دون أن يغرب فيه ما يلاحظه القارئ في نماذج من أنه إذا تحدث في موضوع مطروق كوصف الإبل أو وصف الأطلال عمد إلى الألفاظ الغريبة، فإذا كان الموضوع غير مطروق من مثل الحكم أو المدح لم يعن باللفظ الغريب كأنه يكتفى بغرابة المعاني الجديدة نفسها . وليس من شك في أن هذه العناية باللفظ الغريب في الموضوعات المطروقة تملئه لنا باحثاً عن كل ما يمكن من طرائف يضيفها إلى فنه ، فإن عدم هذه الطرائف في المعاني والصور عمد إلى اللفظ نفسه فأغرب فيه محاولاً أن يستم بذلك ما يريد من إغراب وإطراف . وأخرى تلاحظ في مطولته ، لم نتحدث عنها حتى الآن ، وهي أنه قد استوى للقصيدة عنده من التنسيق ما لم يستو لها عند سابقه ، فإننا نجد لها تبدأ بوصف الأطلال والديار ، ثم ينتقل زهير إلى غرضه من المديح لهرم بن سنان وصاحبه ، لحسن سعيهما في الصلح بين عبس وذبيان ، ويتكلم في أثناء ذلك عن الحروب وسوء أثرها ثم يختمها بالحكم . وبذلك تأخذ القصيدة القديمة شكلها النهائي عند زهير ، فيكون لها مقدمة وموضوع وخاتمة ، ولا نعود نشعر بخناق وممرات بين أبياتها ، إذ لا نراها توزع على موضوعات ومناظر كثيرة كما هو الشأن في مطولتي امرئ القيس وطرفة ، إنما نرى « التنسيق » الوثيق والربط المحكم . والحق أن زهيراً استطاع أن يحقق لصنعة الشعر في العصور القديمة كل ما يمكن من تحبير وتجويد ، فقد أصبح الشعر عنده حرفة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وماذا ينقصه كحرفة ؟ إن زهيراً يتكسب به ، وهو من أجل ذلك يوفر له كل ما يستطيع من أسباب المهارة البيانية والجلودة الفنية .

٧

نمو مذهب الصنعة في العصر الإسلامي

إذا تركنا زهيراً والعصر الجاهلي وانتقلنا إلى العصر الإسلامي وجدنا مظاهر الصنعة والتكلف التي قابلتنا في العصر الجاهلي تنمو مع نمو الحياة العربية . ومن المحقق أن الشراء الذين نبتوا في الجاهلية وعاشوا في صدر الإسلام لم يختلفوا في

صناعة شعرهم عن آبائهم الجاهليين إقليلاً ، فقد ظلوا ينظمون شعرهم على الصورة الجاهلية ، ولم يؤثر الإسلام فيهم تأثيراً واسعاً ، على نحو ما هو معروف عن الخطيئة وأضرابه ، وحتى حسان بن ثابت لا نجد في نسيج شعره من أثر الإسلام خيوطاً كثيرة ، ولذلك لم يخطئ ابن سلام حين قرن في كتابه «طبقات فحول الشعراء» هؤلاء المخضرمين الذين عاشوا في الجاهلية والإسلام إلى الجاهليين .

وإذا مضمينا في عصر بني أمية وجدنا تطورا واسعا يحدث في الشعر العربي ، بتأثير الإسلام ومعانيه الروحية وتأثير الفتوحات واختلاط العرب بأهل البلاد المفتوحة في خارج جزيرتهم وداخلها . وقد تحولوا يتحضرون ويمصرون الأمصار ، ويتخلون القصور ، ونهض لهم الموالى بحياتهم المادية في جميع مشونها لا في المدن المحصورة فحسب مثل البصرة والكوفة ، بل أيضاً في مدن الحجاز مثل مكة والمدينة ، وكان مما نهضوا لهم به نهضة واسعة فن الغناء ، إذ استحدثوا فيه نظرية جديدة هي التي نقرؤها في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصبهاني حين يعين الرقيم الموسيقى الخاص بالصوت أو الأغنية ، فيقول مثلاً : الغناء لمعبد ، ولحنه من الثقل الأول بالوسطى أو رمل بالسبابة في مجرى البينصر أو ثانی ثقیل بالوسطى والحينصر ونحو ذلك .

وليس هذا كل ما جاء به الأجانب ، فقد دخلوا أو دخلت كثرتهم في الدين الحنيف بكل ما ورثوه من الثقافة الهيلينية التي كانت منبثقة في العراق والشام ومصر ، وهي مزيج من الثقافة اليونانية التي انتشرت في الشرق منذ فتوح الإسكندر وثقافة العصر الإسكندري ، ثم ثقافات شرقية مختلفة ، منها الدينية وغير الدينية . وكانت هناك مدارس تعنى بهذه الثقافة الهيلينية ، كمدرسة جنسند يسابور وكانت قريبة من البصرة ، ومثل مدارس حران والرها ونصيبين في شمالي العراق ، ومدرستي قنسرين وأنطاكية في الشام ومدرسة الإسكندرية في مصر . وكانت توجد في بعض الأديرة مدارس صغيرة تعنى بتعليم الدين المسيحي وتعرض لبعض مبادئ المنطق والفلسفة . ووقف العرب على كثير مما كان في هذه المدارس ، وانتقل به إليهم كثير من الموالى . وكانت هناك قوة دافعة تلغح هؤلاء الذين

كانواعلى الفطرة للترود بتلك الثقافات، وتُذْكَرُ في هذا الصدد أسباب شخصية كشغف خالد بن يزيد بن معاوية بالكيمياء وطلبه من المترجمين ترجمة بعض آثار فيها، ومثل ترجمة ماسرجويه لكتاب أهرن في الطب من السريانية إلى العربية. والحق أن المسألة كانت أوسع من ذلك، فقد كان العرب ناشرين للدين الإسلامى واتصلوا بنصارى ويهود ومجوس وتناقشوا معهم، وسمعوا في أثناء مناقشاتهم آراء متأثرة بالفلسفة وغيرها من الثقافات اللخيلة، فأدركوا حاجتهم إلى الإحاطة بتلك الثقافات وما داخلها من أفكار فلسفية، وكان من آثار ذلك أن ظهرت عندهم مذاهب المُرَبَّجَّة والحَبَرِيَّة والقَلْبَرِيَّة وأخذوا يتعرفون على طريقة استغلال الأجانب للأرض وكيف يعمرّون المباني وكيف يشقون الترع والقنوات وكيف يمدون الطرق والمسالك وكيف يضبطون الدواوين مما دفعهم إلى الوقوف على طائفة من العلوم النفعية، بجانب الفلسفة والعلوم الخالصة.

ونحن إذا أخذنا نحلّل ثقافة العرب في هذا العصر الأموى وجدناها تستمد من ثلاثة جداول مهمة: جدول جاهلى يتمثل في الشعر والأيام أو الحروب ومعرفة تقاليد الجاهليين، و جدول إسلامى يمثله الإسلام وتعاليمه الروحية، و جدول أجنبى يتمثل في معرفة الشئون الثقافية والسياسية والإدارية الأجنبية. وهذا كله معناه أن العرب أصبحوا في عصر جديد، يختلف عن العصر الجاهلى في كل شىء، في الدين السماوى القويم وفي الحضارة والثقافة، فكان طبيعياً أن تتطور فنون شعرهم^(١)، فظهر الشعر السياسى الذى يصور نظريات فرقهم في الخلافة، وهى فرق الخوارج والشيعة والزبيريين والأمويين، وظهرت النقائض تحت تأثير الحياة العقلية الجديدة وحاجة الجماعة العربية في البصرة والكوفة إلى فن شعرى تقطع به فراغها في المدينتين، ويحقق لها ما تريد من اللهو والتسلية. وهذان النوعان اللذان يعدان تطوراً واضحاً لفنى المديح والهجاء رافقهما تأثير عميق بمشالية الإسلام الخلقية والروحية، فكان الشعراء يمدحون الخلفاء

(١) انظر في هذا التطور كتابنا «التطور والتجديد في الشعر الأموى» طبع دار المعارف.

والولاية بالتقوى وإقامة حدود الشريعة ونشر العدل في الرعية ، كما كانوا يهجون بالبدع في الدين والخروج على مُسنّته وتعاليمه . وفرق بعيد بين الحماسة الجاهلية والحماسة الإسلامية فتلك كانت تقوم على شريعة الأخذ بالثأر وهذه كانت تقوم على الجهاد في سبيل الله وإيثار ما عنده على متاع الدنيا الزائل . وتطور الغزل تطوراً واسعاً ، وأصبح له شعراؤه الذين يمضون فيه حياتهم ، يتحدثون عن قصة الحب وحياته وموته وآلامه ، وبذلك اختلف في جوهره عن النسيب الذي كان يوضع في مقدمات القصائد الجاهلية ، وقد تأثر بنظرية الغناء التي وضعها الموالي في مكة والمدينة ، كما تأثرت جوانب منه بما ملأ به الإسلام نفوس العرب في بوادي نجد والحجاز من نُبُل وتسام وطُهر ، فظهر الغزل العذري العفيف عند جميل وأضرابه ، كما ظهر الغزل المادي في المدينة ومكة عند عمر بن أبي ربيعة وأمثاله . وحتى وصف الصحراء تحول به ذو الرمة إلى لوحات بديعة . وتعهد الرُّجَّاز فن الرجز ، حتى أصبح لا يقل عن فن القصيدة أهمية ، فالأرجوزة لم تعد أبياتاً معدودة تُنشدُ في الحروب أو في الحُداء أو في أثناء أداء عمل من الأعمال ، بل أصبحت تتناول كل ما تتناوله القصيدة من موضوعات وطالت طولاً مسرفاً . وفي الوقت نفسه ظهرت طلائع الحميرية عند بعض المجَّان في الكوفة وعند الوليد ابن يزيد .

غير أن هذه الضروب من التطور بالشعر وما داخلها من صور تجديد لم تنحرف بصناعته إلى مذهب جديد في صنع نماذجه . فقد ظل المذهب القديم « مذهب الصنعة » الذي رأيناه في العصر الجاهلي ، ولكنه نما نمواً واسعاً . فقد أقبل صنّاع الشعر يبالغون في الاهتمام بحرفتهم ويوفرون لها كل ما يمكن من تجويد وتحبير ، وعبروا عن ذلك تعبيرات مختلفة ، يقول ذو الرمة (١) :

وشعري قد أرقْتُ له طريفي أجسَّبه المُسَانِدَ والمحالا

(١) الموشح للرزباني (طبع المطبعة السلفية) .
ص ١٢ . المساند : من السناد ، وهو اختلاف ما يراعى قبل الروي من الحركات والحروف ، وهو من عيوب القافية .

ويقول علي بن الرقاع (١) :

وقصيدة قد بت أجمع بينها
نظر المثقف في كعوب قناته
حتى أقوم مِيلَتِها وسِنَادُها
حتى يُقيمَ ثِقَافُها مُنَادُها (٢)

ويقول سويد بن كراع العُكْلِي (٣) :

أبيتُ بأبواب القوافي كأنما
أكالُها حتى أعرَّسَ بعدما
إذا خفتُ أن تُروى على رددتها
وحشمتني خوفُ ابن عَفَّان رَدَّها
وقد كان في نفسي عليها زيادة
فلم أرَ إلا أن أطيع وأسمعها
أصادى بها سِرْبًا من الوحش نَزَعًا (٤)
يكون سُحَيْرًا أو بُعَيْدًا فَأُهْجَعًا (٥)
وراء التراقي خشية أن تطلعًا
فثَقَّفْتُهَا حَوْلًا جَرِيدًا وَمَرْبَعًا (٦)
فلم أرَ إلا أن أطيع وأسمعها

وهذه الأبيات كلها تنطق بما كان يضعه الشاعر الإسلامي في نماذج من جهل وتعب ومشقة فهو يجنبها المساند والمحال ، وهو يثقفها حولا كاملا حتى يقوم ميلها وانحرافها ، وهو يحس إزاء استنباط أفكارها ما يحسه الصائد تلقاء سرب من الوحش ، وهو ما يزال يحكم فيها حتى يخرجها ، وفي نفسه - كما يقول سويد - عليها زيادة . وليس من شك في أن هذا كله دليل على أن « مذهب الصنعة » أخذ ينمو في العصر الإسلامي ، ولعل « كثيرًا » تلميذ مدرسة زهير خير من يفسر لنا هذا النمو ، فقد كان يعجب كزهير بالصور البيانية ، وكان يطلب فيها أن يقع على الغرائب والطرائف حتى يستولى على أذهان الناس وعقولهم ، على نحو ما نرى في هذا البيت (٧) :

غمر الرداء إذا تبسم ضاحكا
غَلِقْتُ لضحكته رقابُ المال

- (١) الموضح ص ١٢ والبيان والتبيين ٢٤٤/٣ .
(٢) المثقف : المقوم ، من الثِّقَاف ، وهو آلة تسوى بها الرياح . منَادُها : معوجها .
(٣) الشعر والشعراء لابن قتيبة ص ١٧ والبيان والتبيين ١٢/٢ .
(٤) أصادى : أخا تل . نَزَعًا : تطلب مراعيها .
(٥) أكالها : أردد نظري فيها . أعرس :
من التعريس وهو النزول آخر الليل .
(٦) جریدا : تاما . المربع : الموضع ينزلون به في الربيع ، وهو يقصد الوقت .
(٧) الصناعتين (طبعة عيسى البابي الحلبي) ص ٣٥٤ . غمر الرداء : كثير المعروف وغلق الرهن : استحققه المرتهن ، وذلك إذا لم يفك في الوقت المشروط . والمعنى واضح .

فماذا يريد كثيرٌ بغمسِ الرداء؟ وماذا يريد بغلقِ رقابِ المال؟ يريد أن يقول إن صاحبه كريم فعطاؤه يصونه كما يصون الثوب صاحبه ، وهو يصنع ذلك فرحاً به مبتسماً ، فتغلق رقاب المال في أيدي أصحاب الحاجة كما يغلق الرهن في يد المرتهن . وما من مثلك في أن هذا كله تكلف في التعبير والتصوير يجعلنا نذكر صور الحرب القديمة عند زهير أستاذ المدرسة .

وكثيرٌ يصور لنا نمو مذهب الصنعة عنده من جانب آخر هو جانب الموسيقى فقد كان يصعب على نفسه ، إذ نراه يضيّق الممرّات التي يسلكها إلى شعره كما صنع في قصيدته :

خَلِيلِي هَذَا رَسْمٌ عَزَّةٌ فَاعْقِلَا قَلْبُوصَيْكُمَا ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتْ (١)

فقد التزم اللام المشددة في القصيدة كلها ، وبذلك كان من أوائل من وضعوا أسس الطريقة التي طبقها أبو العلاء في لزومياته .

وإن الإنسان ليشعر في العصر الإسلامي كأن الشعراء جميعاً يصعبون على أنفسهم ، ولعل من أهم الأسباب التي حفزتهم إلى ذلك ما قام بينهم من خصومات فنية استعرت نيرانها ، وبخاصة في العراق حيث نشاهد معارك عنيفة بين الشعراء ؛ لأن كلاً منهم يريد أن يشهد له أقرانه بالتفوق والسبق على نحو ما هو معروف في معارك النقائض التي أشرنا إليها ، وهي نماذج تحمل غرضين : غرض التفوق الاجتماعي في الفخر والهجاء ، وغرض التفوق الفني ، ولذلك كان الشاعر يتقيد في رده على نموذج خصمه بما اقترحه من وزن وقافية حتى يثبت تفوقه عليه .

٨

الشعر التقليدي والغنائي

هذه العناية البالغة بصناعة الشعر الإسلامي لا تقف عند « الشعر التقليدي » الذي فتحه شعراء العصر الجاهلي من أمثال زهير والنابعة والحطيئة ، وتعهدده شعراء العصر الإسلامي من أمثال جرير والفرزدق والأخطل ، وتقصد شعر

(١) القلوص من الإبل : الشابة .

المديح ، وما نهج نهج نماذج من الهجاء والرثاء والعتاب ، بل إنها لتمتد إلى ضروب الشعر الأخرى. ونحن نريد أن نصطلح على تقسيم الشعر العربي إلى قسمين عامين : قسم كان يتخذ تقاليد خاصة في صناعته ، وكانت له أهمية واسعة في العصور الوسطى ، وهو هذا القسم الذى كان يتخذ حرفة للتكسب به والذى كان يجمع له الشعراء من أسباب الإبداع الفنية ما جعل الشعر العربي يتطور إلى مذاهبه الخاصة وهو نماذج المديح وما يتصل بها ، ولعل خير اسم يمكن أن نعطيه له هو اسم « الشعر التقليدى » فقد كان يرتبط بتقاليد ورسوم كثيرة .

وكان يقابل هذا النوع نوع آخر من الشعر استمر يغنى من العصر الجاهلى إلى العصر الحديث ، ولعل خير اسم يمكن أن نطلقه عليه هو اسم « الشعر الغنائى » وهنا قد يحدث هذا الاصطلاح اضطراباً ، فقد نقل بعض نقادنا المحدثين تقسيم الغربيين شعرهم إلى قصصى وتمثيلى وغنائى ووضع الشعر العربى بجملة فى حيز القسم الأخير ، ونحن لا ننكر هذا الصنيع من حيث هو ، فالشعر العربى كله نشأ فى ظروف غنائية ، وهو — فى أكثره — يصور شخصية الشاعر وأهواءه وميوله ، وهو أيضاً يمثل حياة الفرد تمثيلاً قوياً ، ولهذا كله لا بأس من أن نجعله فى حيز الشعر الغنائى الغربى .

غير أنا نلاحظ أن هذا الشعر العربى الغنائى فى نشأته وخصائصه أخذت تستقل منه فنون منذ أواخر العصر الجاهلى وتتطور تطوراً منفصلاً . لم تعد تقوم على أمس غنائية كما كان الحال فى أول نشأتها ، فلم تعد تظهر فيها شخصية الفرد ظهوراً بيناً ، ولم تعد تصور عواطفه وخواطره تصويراً واضحاً ، وهى كذلك لم تعد متصلة بالغناء ، ولذلك كان يحسن بنا أن نميزها عن الشعر الغنائى العام ، وأن نصطلح على تسميتها بالشعر التقليدى بينما نبقى اصطلاح « الشعر الغنائى » دالاً على تلك المقطوعات القصيرة التى كانت تصاحب الغناء منذ العصر الإسلامى بل العصر الجاهلى إلى العصر الحديث . وكانت هذه المقطوعات تشيع فى الحجاز فى أثناء العصر الإسلامى ، وكانت تتخصص فيها طائفة من الشعراء على رأسها عمر بن أبى ربيعة والأحوص وأمثالهما ممن كانوا يقدمون تلك المقطوعات

للمغنين والمغنيات أمثال متعبد ومالك وابن مُرَيْج وابن مُحَرِّز وجميلة وسلامة .
وهي مقطوعات كانت تنظم في موضوع واحد لا تسبقه مقدمات ولا تلحقه خاتمات
على نمط ما رأينا في مطولة زهير ، وهي كذلك لا تكلف أصحابها كل هذا العناء الذي
كان يعانيه زهير في حوِّله حين كان يصنع إحدى حولياته ، إنما هي قطع غنائية
يغنى فيها الشعراء حبَّهم وآمالهم وخواطرهم وعواطفهم الوجدانية ، وقلما تجاوزت
هذه القطع عشرة أبيات . وأعدَّ الغناء الذي صحبها لتحول واسع في أوزان الشعر
العربي وموسيقاه في أثناء العصرين الإسلامي والعباسي ، وسنعرض لذلك في
الفصل التالي .

على أن هناك وزناً من الأوزان التي كانت مخصصة للغناء في العصر الجاهلي
قد تحوَّل في هذا العصر الإسلامي إلى الفروع الجديدة من الشعر التقليدي
ونقص وزن الرجز الذي كان يقترن في العصر الجاهلي بالسقي من الآبار والسير
وراء الإبل ، كما كان يقترن بالحروب ، وكان يتكوَّن من مقطوعات قصيرة ؛
فلما جاء العصر الإسلامي تحوَّل عن مجرى الشعر العربي الغنائي العام إلى تلك
الفروع التقليدية وأخذ أصحابه يستخدمونه في المديح والأغراض الأخرى للشعر
التقليدي ، فامتدت أبياته وامتدت على نمط ما نعرف في قصائد جرير والأخطل ،
وقد حاولوا أن يوفرُوا له كل ما يمكن من وسائل التجويد الفني ، وأهم شعرائه في
هذا العصر العجَّاج وابنه رؤبة ثم حفيده عُبَيْدَة . ونحن نشعر هنا بأنا إزاء بيت
كبيت زهير يأخذ فيه الشاعر عن أبيه صناعته ، ثم يلقيها ابنه من بعده ، وليس
من شك في أن هذا البيت قد حقق لنفسه كثيراً من الخصائص الفنية .

ومهما يكن فإن « مذهب الصنعة » استمر في العصر الإسلامي ولكنه أخذ
يتطور ، وقد اتخذ الصُّنَّاع أمثلتهم في زهير ومدرسته ، وخاصة صنَّاع الشعر التقليدي
وأضافوا تجديداً في بعض الفنون كما أضافوا بعض التعقيد إلى حرفتهم على نمط
ما رأينا عند كثيرٍ بحيث نستطيع أن نعمم في هذا العصر كما عممنا في العصر
الجاهلي فنزعم أن الشعراء جميعاً كانوا يتكلفون في صنع نماذجهم ، إذ كانت
تسير كثرتهم في الطريق الذي مهَّده زهير وعُبَيْدَة . ونحن نلتقي في هذا العصر

بكثير من تلاميذه فهم لا يقفون عند كثير وأضرابه ممن تذكروهم الكتب القديمة كالأغاني وغيره ، بل هم أوسع من ذلك دائرة ؛ فإن مدرسة زهير لم تكن محدودة بحدود معينة ولم يكن لها جدران ونوافذ خاصة ، بل كانت واسعة تشغل الجزيرة العربية كلها ، وبذلك شَرَّقَتْ وَغَرَّبَتْ في سرعة شديدة ، ولم تحددها آفاق وأمكنة معينة ، ونهض بها كثير من الشعراء كلٌّ يحقق داخل إطاره الفني الخاص ما يمكنه من جوانب مهارة ، ووجوه طرافة . وسرى صناعة الشعر العربي تتطور تطوراً شديداً في العصر العباسي وتحقق لنفسها من الرقي ما لم يكن يحلم به الشاعر الجاهلي أو الإسلامي ، ولكن ذلك لا يجعلنا ننسى الحقيقة القائمة ، وهي أن الشعر القديم نسيجٌ محكم لصناعة مجهدة .

الفصل الثاني

الموسيقى والصناعة

تغنّ بالشعر إما كنت قائله إن الغناء لهذا الشعر مضار
(حسان بن ثابت)

١

الشعر العربي نشأ نشأة غنائية

رأينا أن صناعة الشعر توفّر لها في العصور القديمة من الخصائص والصفات والقيود والمصطلحات ما جعلنا نزع أن الشعراء كانوا يتكلفون جميعاً في نماذجهم ، فهم يتصدرون في عملهم وحرفهم عن جهد في اصطلاحنا على تسميته باسم « الصناعة » وقد رأينا آثار هذا الجهد في تصويرهم ، وكان يرافقه جهد آخر في موسيقى شعرهم وما يوفرون لها من قيم صوتية كثيرة ، وبخاصة في « الشعر الغنائي » فقد كان للغناء الذي صاحبه تأثير واسع في تغيير أوزان الشعر العربي وأوضاعها القديمة .

وأكبر الظن أننا لا نأتي بجديد حين نزع أن شعرنا العربي نشأ نشأة غنائية كغيره من أنواع الشعر الأخرى ، فمن المعروف أن الموسيقى كانت ترتبط بالشعر منذ نشأته ، نرى ذلك عند اليونان القدماء ، فهوميروس كان يغني شعره على أداة موسيقية خاصة ، ونرى ذلك عند الغربيين المحدثين ، فقد كانت توجد في العصور الوسطى جماعات تؤلف الشعر وتغنيه وهي المعروفة باسم تروبادور (Troubadours) وكان عندنا في مصر إلى عهد قريب جماعات (الأدبائية) وهي جماعات تؤلف الشعر وتنشده على بعض الآلات الموسيقية ، ولا يزال (الشاعر) معروفاً في الريف ، وهو يلتقي أشعار أبي زيد الهلالي وعنترة وغيرهما ، مضيفاً إلى إنشاده الضرب على أدواته الموسيقية المعروفة باسم (الربابة) .

وهذه الظاهرة نفسها تقترن بالشعر العربي ونشأته الأولى في العصر الجاهلي ، فإن من يبحث في تاريخه يجد مشبهاً من بعض الوجوه لتاريخ الشعر اليوناني من حيث الغناء وما يتصل به من ضروب الرقص والموسيقى ، فنحن نعرف أن الشعر القصصي عند اليونان القدماء كان يُصحبُ إنشاده بالضرب على بعض الأدوات الموسيقية البسيطة ، وسرعان ما تعقّد هذا الجانب الموسيقي عندهم مع ظهور الشعر الغنائي ، إذ وجدت الجوقة مع الشاعر ووجد الرقص وتعددت الموسيقى ضروباً من التعقيد .

وهذا نفسه نجد ظواهره في الشعر الجاهلي القديم ، فقد كان الشعراء يغنون أشعارهم ، والأدلة على ذلك كثيرة ، فالمهلهل أقدم شعراء العرب وأول من قصّد القصائد ، كان يغني شعره ، ومما غنّى فيه ورواه الرواة قصيدته (١) :

طَفْلَةٌ ما ابنةُ المحلّل بيضا ءُ لعوبٌ لذيذةٌ في العناقِ

أما امرؤ القيس فقد ذكر إعجاب بعض النسوة بصوته ، إذ يقول (٢) :

يَرَعْنِ إلى صوتي إذا ما سمعته كما ترعوى عيطاً إلى صوت أعيسا

ويقول أبو النجم في وصف قينة (٣) :

تَغَنَّى فإن اليوم يومٌ من الصبا ببعض الذي غنّى امرؤ القيس أو عمرو

ولعله يريد عمرو بن قميئة صاحب امرئ القيس . وروى صاحب الأغاني أن السليّك بن السلّكة غنى بقوله (٤) :

يا صاحبيّ ألا لا حتّى بالسوادي سوى عبيدٍ وآمٍ بين أذواد

وكان علقمة بن عبدة الفحل يغني ملوك الغساسنة أشعاره (٥) ويقول مُزَرَّد

(١) أغاني (دار الكتب) ٥١/٥ . والطفلة :
الرخصة الناعمة . وما زائلة .

(٢) الديوان ص ١٠٦ . يرعن : يملن .
العيط : الإبل ، الأعيس : البعير الأبيض
في حمرة .

(٣) أغاني (ماسبى) ١٣٤/١٨ . وآم :
إماء . أذواد : جمع فود وهو من ثلاثة إبل إلى
عشرة .

(٤) H.G. Farmer, History of Arabic Music, p. 18.

(٥) الشعر والشعراء ص ٤٢ .

ابن ضرار يتوعد خصومه^(١) :

فقد علموا في سالف الدهر أني معنٌ إذا جَدَّ الجِرَاءُ ونابلٌ
زعيمٌ لمن قاذفتُه بأوابدٍ يَغْنَى بها السارى وتُحْدَى الرِّواحِلُ

ويقول عنترة كما في بعض الروايات : (هل غادر الشعراءُ من مترنم) ،
فالشعراء ما يزالون يترنمون بأشعارهم ، وكأنهم لم يتركوا - في رأى عنترة - موضعاً
للترنم والغناء إلا وترنموا به وغنوا فيه . وأيضاً فنحن نعرف هذا الحُداء الذى يذكره
مزد ، والذي كان غناء شعبياً عاماً يشلو به العرب في أسفارهم .

ومهما يكن فإن الشعر ارتبط بالغناء في العصر الجاهلى ، ولعلمهم من أجل
ذلك كانوا يعبرون عن نظمه وإلقائه بالإنشاد ، بل إنا لنراهم يعبرون عنه بالتغنى .
وقد بقيت من هذا بقية في نصوص العصر الإسلامى ، يقول ذو الرمة^(٢) :

أحبُّ المكانَ القفرَ من أجل أني به أتغننى باسمها غيرَ مُعْجِمٍ

وقال عمر بن الخطاب للناطقة الجعدى : « أسمعني بعض ما عفا الله لك عنه
من غنائك ، يريد من شعرك^(٣) » ، وفي أخبار جرير أن بعض بنى كليب قالوا
له : هذا غسان السليطى يتغنى بنا أى يهجوننا فقال جرير^(٤) :

غضبتُم علينا أم تَغْنَيْتُمُ بنا أنِ اخضرَّ من بطن التَّلَاعِ غَمِيرُها

وليس من شك في أن هذه النصوص تشهد بأن الغناء والشعر كانا مرتبطين
عند العرب في العصور القديمة . وهم يقصون عن ثعلب أن العرب كانت تعلم
أولادها قول الشعر بوضع غير معقول بوضع على بعض أوزان الشعر كأنه على
وزن (قفا نَبْكَ من ذكرى حبيب ومَنْزِل)^(٥) . فأساس الشعر عندهم كان تعلم
الغناء وألحانه ، وكما أن الموسيقى يبدأ ويستمر ، كذلك كان الشاعر عندهم يبدأ

(١) المفضليات المجلد الأول ص ١٧٨ .

(٢) العمدة لابن رشيح ٢٤١/٢ .

ومعن : مترنم في الخصومة . الجراء : الجرى .

(٣) العقد الفريد لابن عبد ربه ٩١/٤ .

نابل : حاذق في أموره . . زعيم : كفيل .

(٤) لسان العرب مادة غنى . والتَّلَاع :

الأوابد : الفرائب من الكلام ، وأراد

المرتفعات من الأرض . الغمير : نبات .

ما يهجوم به .

(٥) إعجاز القرآن للباقلاص ص ٥٣ .

بألحان وترنيمات ثم يستمر . يقول حسان بن ثابت (١) :

تغنّ بالشعر إما كنتَ قائلهٗ إن الغناء لهذا الشعر مضارُ

ونحن لا نتقدم إلى أواخر العصر الجاهلي حتى نجد شاعراً مشهوراً يكثر من غناء شعره ، وهو الأعشى الشاعر المعروف ، وقد سُمّيَ بصنّاجة العرب ، وأكبر الظن أنه كان يوقع غناؤه على الآلة الموسيقية المعروفة باسم الصنّج (٢) . وأكثر الشاعر الجاهلي من ذكر الغناء والقيان والأدوات الموسيقية المختلفة مما يدل على ارتباط ذلك كله بشعره . يقول علقمة بن عبدة الفحل في ميميته :

قله أشهد الشرب فيهم مِزْهَرٌ رَنَمٌ والقوم تصرّعهم صهباءُ خرطُوم (٣)

ويقول الأعشى في معلقته :

ومستجيب تخال الصنّج يسْمِعهٗ إذا تُرجّع فيه القيسنةُ الفضلُ (٤)

ويقول طرفة في معلقته :

ندامى بيض كالنجوم وقيسنةُ رحيب قطاب الحبيب منها ، رفيقةُ إذا نحن قلنا أسمعينا انبرت لنا إذا رجعت في صوتها خلت صوتها

تروح علينا بين بُرد ومُجسّد (٥) يجسّ الندامى ، بضّة المتجرّد (٦) على رسلها مطروقة لم تشدد (٧) تجاوب أظار على رُبّع ردى (٨)

ونجد في ديوان الحماسة شاعراً جاهلياً يسمى سُلَيْمِيَّ بن ربيعة يذكر أن

وهو دوائر رفاق من نحاس يصفق بإحداها على الأخرى . ترجع : تردد التيم . الفضل : التي تلبس ثوباً واحداً رقيقاً .

(٥) المجسّد : ثوب مصبوغ بالزعفران . (٦) قطاب الحبيب : مخرج الرأس من الثوب . بضّة : ناعمة . المتجرّد : العارى من جملها . (٧) مطروقة : كأن عينها طرفت . تشدد : ترفع صوتها .

(٨) أظار : نوق لها أولاد . الربيع : ولد الناقة . ردى : هالك .

(١) العملة لابن رشيق ٢/٢٤١ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ١٠٩/٩ وانظر ترجمته في الشعر والشعراء وكذلك :

Nicholson, A Literary History of the Arabs, p. 133.

(٣) الشرب : الجماعة يشربون الخمر . المزهر : يشبه العود ، رم : حسن الصوت . الصهباء : الخمر . الخرطوم : أول ما يخرج ويصب من دن الخمر .

(٤) مستجيب : عود يستجيب إلى الصنّج ،

الحياة ليست إلا الشرب والعزف وما يتبعهما من نساء بيض يتبخرن في الثياب
الأنيقة المزركشة ، يقول :

إِنْ شَوَاءَ وَنَشْوَةٍ وَخَبَبَ الْبَازِلِ الْأُمُونِ^(١)
يُجَشِّمُهَا الْمَرْءُ فِي الْهَوَى مَسَافَةَ الْغَائِطِ الْبَطِينِ^(٢)
وَالْبَيْضَ يَرْفُلُنَ كَالْدُمَى فِي الرِّيْطِ وَالْمُذْهَبِ الْمَصُونِ^(٣)
وَالْكُثْرَ وَالْخَفْضَ آمِنًا وَشِرْعَ الْمِزْهَرِ الْحَنُونِ^(٤)
مِنْ لَذَةِ الْعَيْشِ ، وَالْفَتَى لِلدَّهْرِ ، وَالْدَّهْرِ ذُو فَنُونِ^(٥)

٢

تعقد الغناء الجاهلي

كان الشعر الجاهلي يرتبط بالغناء ، وكان الشاعر يغني أشعاره ؛ ويظهر
أن الغناء القديم لم يقف عند هذه الظاهرة البسيطة ، فقد أخذ يتعقد وأخذت
تظهر فيه الجوقات ، ولعل مما يثبت ذلك من بعض الوجوه ما يرويه الطبري
والأغاني من أن هنداً بنت عتبة وجماعة من نساء قريش كنَّ يضربن على
الدفوف في غزوة أحد ، وكانت هند تغني في أثناء هذا العزف بمقطوعات ، منها
قولها^(٦) :

إِنْ تُقْبِلُوا نُعَانِقُ وَتَفْرِشُ السَّمَارِقُ^(٧)
أَوْ تُدْبِرُوا نَفَارِقُ فِرَاقٌ غَيْرِ وَامِقُ^(٨)

الثياب الفاخرة المطرزة بالذهب .
(٤) الكثر : كثرة المال . الخفض :
سعة العيش . شرع المزهر : أوتاره واحدها شرعة .
(٥) انظر التبريزي عل الحامسة (طبع
بولاق) ٨٣/٣ .
(٦) أغاني (سامي) ١٤ / ١٦ وانظر الطبري
(طبع أوروبا) الجزء الثالث من المجلد الأول
ص ١٤٠٠ .

(١) النشوة : السكر . الخبيب : ضرب من
السير . البازل : الناقة كاملة القوة .
الأمون : الموثقة الخلق .
(٢) يجشمها المرء : يكلفها قطع المسافة
الطويلة . في الهوى : فيها بهواه . الغائط :
المطمئن من الأرض . البطين : الواسع .
(٣) البيض : النساء . يرفلن : يتبخرن .
الريط : الملاحة الواسعة . المذهب المصون :

الحقوقات

وليس من شك في أننا نرى هنا مظهراً للجوقة من بعض الوجوه ، فشاعرة
تغنى شعرها وجوقة تضرب على غنائها بالدفوف . وكما كان يحدث ذلك في
حربهم كان يحدث في سلمهم ؛ في أعيادهم وأعراسهم وحفلاتهم المختلفة .
روى الطبري أن النبي صلى الله عليه وسلم رجع إلى مكة ذات يوم ، فسمع عزفاً
بالدفوف والمزامير ، فسأل عنه فعرف أنه عرس^(١) ، وذكر ابن رشيح أن القبيلة
من العرب كانت إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها وصنعت الأطعمة
 واجتمعت النساء يلعبن بالمزاهر^(٢) .

القيان

ودخل هذه الحقوقات العربية عنصرٌ أجنبي في أواخر العصر الجاهلي ،
حين اتصل العرب بغيرهم من الأمم الأجنبية ، ونقصد القيان اللاتي شاع ذكرهن
في الشعر القديم ، ونحن نجدهن في كل مكان ، نجدهن في الحيرة ، وقد
اشتهرت هناك بنت عَفْزَر^(٣) ، وكذلك خَلْسَيْلَة وهَرْيَرَة وهما قيتان لبشر بن عمرو ،
ابن مرثد – وكانتا تغنيان النصب – قلم بهما إلى الإمامة لما طلبه النعمان^(٤) ،
ولعلهما هما اللتان يعنيهما بشر بقوله^(٥) :

وتبيت داجنة* تجاوب مثلها خَوْدًا منعمة ، وتضربُ مُعْتَبَا

وهريرة هي صاحبة الأعشى التي ذكرها في مطولته^(٦) . وعُرفت هذه
القيان في بلاط الغساسنة^(٧) ، كما عرفن في المدينة ومكة ، أما المدينة فيذكر
صاحب الأغاني أن أهلها أمروا إحدى القيان أن تغني النابغة بشعر له فيه
إقواء^(٨) ، وأما مكة فقد كان بها قيتان لعبد الله بن جندب عان جلبهما من بلاد

(١) الطبري الجزء الثالث من المجلد الأول ص ١١١٦ .
(٢) المعتمد ٣٧/١ .
(٣) أغاني (طبع دار الكتب) ٩٦/١١ .
(٤) أغاني (طبع دار الكتب) ١١٣/٩ .
(٥) المفضليات المجلد الأول ص ٥٥٤ .
(٦) أغاني (دار الكتب) ١١٣/٩ .
(٧) أغاني (مأسي) ١٤/١٦ .
(٨) أغاني (طبع دار الكتب) ١٠/١١ .

الفرس ، وكانتا تغنيان الناس ^(١) . وفي الأغاني أنه لما نصبح أبو سفيان لقريش أن يرجعوا في غزوة بدر قال أبو جهل والله لا نرجع حتى نرى بديراً فنقيم عليه ثلاثاً ونسحرَ الجُرُزَ ونُطعمَ الطَّعامَ ونُسقيَ الخُمورَ وتعزف علينا القيانُ وتسمع بنا العرب ^(٢) . وفي السيرة النبوية أن النبي صلى الله عليه وسلم أمر يوم فتح مكة بقتل شخص يسمى ابن خطل كان مسلماً ثم ارتدَّ وفر إلى مكة وكانت له قينتان تغنيانه بهجاء النبي ، تسميَ إحداهما كَفرَتني ، وقد أمر النبي بقتلهما ، فقوت إحداهما وقُتلت الأخرى ^(٣) . وفي أخبار امرئ القيس أنه لما طرده أبوه « كان يسير مع جماعة من شذاذ العرب ، فإذا صادف غديراً أو روضة أو موضع صيد أقام فذبح لمن معه في كل يوم وخرج إلى الصيد فتصيد ، ثم عاد فأكل وأكلوا معه ، وشرب الخمر ، وسقام ، وغشنته قيانته » ^(٤) .

الرقص

ليس من شك في أن هذه الموجة الواسعة من الجوقات والقينات هي التي مهلت لأن يتعقد الغناء على هذه الصورة التي يصفها إسحق الموصلي إذ يقول : « وغناء العرب قديماً على ثلاثة أوجه : النَّصَبُ والسَّناد والهَزَج ، فأما النصب فغناء الرُّكبان والفتيان وهو الذي يستعمل في المراثي ، وكله يخرج من أصل الطويل في العروض ؛ وأما السَّناد فالثقل ذو الترجيع الكثير النغمات والنبرات ؛ وأما الهزج فالحفيف الذي يُرَقَصُّ عليه ويُشْمَشَى بالدَف والمزمار فيُطْرَب ويستخف الحليم . . . هذا كان غناء العرب قديماً حتى جاء الله بالإسلام وفُتحت العراق وجُلِب الغناء الرقيق من فارس والروم وتغنوا الغناء المحزَّأ المؤلف بالفارسية والرومية وغنوا جميعاً بالعيدان والطنابير والمعازف والمزامير » ^(٥) . ونرى من هذا النص أن الغناء تعقد عند العرب في العصر الجاهلي ، لا برفقه إلى هذه الفنون التي ذكرها إسحق فقط ، بل أيضاً لما كان يقترن بهمن هذا الرقص الذي كان يصحبُ

(١) أغاني دار الكتب ٣٢٧/٨ .

(٢) أغاني دار الكتب ١٨٣/٤ .

(٣) السيرة النبوية لابن هشام (طبعة الحلبي)

٥٢/٤ .

(٤) أغاني دار الكتب ٨٧/٩ .

(٥) العملة لابن رثيق ٢٤١/٢ .

الهنزج ويُعْمَشَى عليه بالدف والمزمار ، ألسنا نرى هنا الحققة تامة ؟ قد يُظَنُّ أن الرقص يحتاج إلى حضارة ومدنية ، ولكن تاريخه لا يشهد بذلك ، فالرقص غريزة في الناس جميعاً ، وقد وُجد عند جميع الشعوب ، فهو لا يحتاج في نشأته إلى حضارة ومدنية ، إنما هو حركات جسمية تحدث بصياح وضجيج وتصفيق بالأيدي وضرب بالأرجل .

ومن يرجع إلى مدلول الكلمات التي عبر العرب بها عن الغناء يجد بعضها يدل على ضروب من الحركات الجسمية كما يدل على ضروب من الشعر ، فالهنزج الذي يذكره إسحق الموصلي يطلق على نوع من الغناء كما يطلق على نوع من الحركة الجسمية السريعة^(١) . ومثله الرَّمَل وكانوا يطلقونه على من يهز منكبيه ويسرع في حركته ، كما كانوا يطلقونه على الشعر الذي يوصف باضطراب البناء والنقصان^(٢) . وفي ذلك ما يدل على اقتران الغناء بالرقص من جهة ، وما يدل على اقتران الرقص بالشعر من جهة أخرى .

٣

مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهلي

وُجِدَ الشعر العربي القديم في ظروف مقاربة للظروف التي وجد فيها الشعر الغنائي عند اليونان ، فقد كان الشاعر يغني شعره ، وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، كما قد يُصْحَبُ غناؤه بجوقة ترقص وتعزف في أثنائه . ونحن لا نزعم أن صورة الشعر الغنائي اليوناني المعقدة قد استوت جميعها للشعر العربي إنما نزعم أنه وجد في صور مقاربة لها ، كما تشهد تلك النصوص الكثيرة السابقة ، فهو شعر غنائي وجد في ظروف غنائية ، ولكن ينبغي أن لا ننسى ما قرناه في الفصل السابق من أن هذا الشعر الغنائي استقلت عنه فروع منذ أواخر العصر الجاهلي سميناها بالشعر التقليدي .

على كل حال نبتع الشعر العربي من منابع غنائية موسيقية ، وقد بقيت فيه

(١) لسان العرب : مادة هنزج .

(٢) لسان العرب : مادة رمل .

مظاهر الغناء والموسيقى واضحة ، ولعل القافية أهم تلك المظاهر ، فإنها واضحة الصلة بضربات المغنين وإيقاعات الراقصين . إنها بقية العزف القديم وإنها لتعيد للأذن تصنيف الأيدي وقرع الطبول ونقر الدفوف كما تعيد ذلك مشاراة أخرى للغناء نجدها في الشعر القديم منها هذا التصريح الذي نجده في مطالع القصائد ، كقول امرئ القيس في مفتتح مطولته :

قفا نَبْلِكِ من ذكرى حبيبٍ ومنزلٍ بِسِقْطِ اللَّوْنِ بين الدَّخُولِ فحَوْملِ^(١)

وعاد إلى التصريح مرة أخرى فقال :

أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التَّدَلُّ وإن كنتِ قد أزمعتِ صرعى فأجملِ^(٢)

ثم صرَّع ثالثة فقال :

ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجَلِ بِصُبْحٍ وما الإصباحُ منك بأمثلِ

وكأنى بهذا التصريح كان يأتي به الشاعر حين ينهى من غناء قطعة من قصيدته أو إنشادها ، وينتقل إلى أخرى ، وربما كان ذلك أحد الأسباب التي جعلتهم يفرعون إليه حين ينتقلون من موضوع إلى موضوع في النموذج الفني . وقرأ هذه القطعة من معلقة لبید :

عَفَّتِ الدِّيارُ محلُّها فمقامُها بِمَنَى تَأَبَّدَ غَوَّها فَرِجامُها^(٣)
فلما فَعَّ الرِّيانَ عُرِّيَ رَسْمُها خَلَقًا كما ضمنَ الوُحْيَ سِلَامُها^(٤)
وجلا السُّيولُ عن الطُّلولِ كأنها زُبُرٌ تُجَدُّ مُتُونُها أَقْلَامُها^(٥)
دِمنٌ تُجرَّمُ بعدَ عهدِ أنيسها حَجَجٌ خَلَوْنَ حِلالُها وحرامُها^(٦)

الديار ، خلقتا : بل وعفاء . الوحي : الكتابة ، والسلام : حجارة بيض رقيقة .

(٥) وجلا السُّيولُ عن الطُّلولِ : يريد أنها كشفت التراب عن الأطلال ، والزُّبُرُ : الكتب ، تجدد : تجدد .

(٦) اللمن : آثار الديار ، تجرم : مضى ، حجج : سنون ، خلون : مضين ، وحلالها وحرامها ، يريد أشهرها الحرم وغير الحرم .

(١) السقط : متقطع الرمل . الروى : حيث يلتوى وينق . الدخول وحومل : موضعان .

(٢) الصرم : القطيعة .

(٣) عفت : انحوت ودرست ، المحل : حيث يحل القوم من الديار ، المقام : المجلس حيث يجتمع أبناء الحي . ومنى والقول والرجام : مواضع بحمي ضرية ، وتأبد : توحش وأقفر .

(٤) مدافع الريان : المدافع : مجارى المياه ، الريان : واد بالحرم . المذكور . الرمم : آثار

رُزِقَتْ مَرَابِيعَ النُّجُومِ وَصَابِهَا وَدَقُّ الرَّوَاعِدِ بَجَوْدُهَا فَرِهَامُهَا^(١)
 مِنْ كُلِّ سَارِيَةٍ وَغَادٍ مُلْجِنٍ وَعَشِيَّةٌ مُتَجَاوِبٌ إِرْزَامُهَا^(٢)
 فَعَلَا فُرُوعُ الْأَيْهَقَانِ وَأَطْفَلَتْ بِالْجَلْهَتَيْنِ ظَبَاؤُهَا وَنَعَامُهَا^(٣)

ونلاحظ أنه شاكل في أحوال كثيرة بين الكلمتين الأخيرتين في البيت كأنه يجعل له قافيتين « قافية داخلية » و « قافية خارجية » . ولم يدفعه إلى ذلك إلا أنه يريد أن يرتفع بالصوت في مقطعين متقاربين ، وهو لذلك يُخرج هذا الإخراج المنظم المقطع تقطيعاً صوتياً دقيقاً . وكثر هذا « التقطيع الصوتي » في الشعر القديم ، فمن ذلك قول امرئ القيس يصف فرسه في معلقته :

مِكَرٌ ، مِيفَرٌ ، مِقْبَلٌ ، مَدْبِرٌ ، مَعَا كَجَلْمُودٍ صَخْرٍ حَطَّ السَّيْلُ مِنْ عُلِّ

ويقول طرفة في مطولته :

بَطِيءٌ عَنِ الْجُلُوسِ ، مَسْرِعٌ إِلَى الْخَنَاءِ ذَلِيلٌ بِإِجْمَاعِ الرِّجَالِ مَلْهَدٍ^(٤)

وروى قدامة في (نقد الشعر) كثيراً من مثل هذه الأبيات التي تنثر في الشعر القديم نثراً^(٥) ، والتي لا شك في أن الغناء هو الذي دفع إلى صنعها حتى يوفرُوا للشعر قِماً صوتية تساعد على تلحينه والتّرنم به .

على أن موسيقى الشعر الجاهلي تأثرت بالغناء من طريق آخر هو طريق الرُّقْمِ الموسيقية (Musical notes) وما حدث فيها من تعديل وتجزئة . وهو جانب يمكن أن يعتبر مقدمة لما سنراه يحدث في أثناء العصر الإسلامي في أوزان الشعر ورقمه الموسيقية من انحرافات ، وقد يكون من الغريب أن نرى أبا العلاء يذهب إلى أن جمهور أشعار الجاهلية يأتي من الطويل والبسيط ، وما يابيهما من الوافر والكامل ثم يقول : « أما الأوزان القصار فإنما عُرفت في العصر الإسلامي

(٣) الأيهقان : نبت ، أطفلت : أصبحت

ذات أطفال . الجلهتين : موضع .

(٤) الجلى : الأمر العظيم . الخنا :

الفحش . ملهد : مدفوع .

(٥) نقد الشعر لقدامة طبع مصر ص ٢٤ .

(١) مَرَابِيعُ النُّجُومِ : أوائل الأمطار ،

صَابِهَا : مطرها وجادها ، الودق : المطر .

والجود : الغزير ، والرهام : القليل والنزر .

(٢) السارية : السحابة تسير بالليل ،

والغادى : السحاب يسير بالغداة . وملجن :

مظلم ، الإرزام : صوت الرعد .

في أشعار المكيين والمدنيين من أمثال عمر بن أبي ربيعة ، وكذلك عدى بن زيد في القدماء لأنه كان من سكان المدر بالحيرة ،^(١).

وقد ذهب أبو العلاء إلى التعميم أكثر مما ينبغي ، فإن الأوزان القصار عُرِفَتْ في العصر الجاهلي لا عند سكان المدر فقط بل عند سكان الوبر أيضاً ، وبخاصة في أبواب الرثاء والغزل والحماسة والحداء ، أما الرثاء فقد شاع عند العرب القدماء نوع يشبه (التعديد) الذي نعرفه في مصر ، إذ روى صاحب الأغاني أحاديث كثيرة عن الخنساء ونُوحها على أخويها وأنها كانت تخرج إلى عكاظ تنديهما ، وذكر أن هنداً بنت عُنْبَةَ كانت تحتذى على مثالها وتنوح أباها^(٢) واقترن هذا النواح أو هذا (التعديد) بضرب من الشعر القصير ، لعل خير ما يمثله قطعة أم السُّلَيْك : وهي من مشطور المديد ، إذ تقول^(٣) :

طاف يبغى نجوةً من هلاكٍ فهلاكٌ
ليت شعري ضلّةً أيّ شيءٍ قتلك
أمريضٌ لم تعد أم علوّ ختلك

وتستمر القطعة على هذا النمط القصير . وأما الغزل فلعله أقرب موضوعات الشعر الجاهلي إلى الغناء والرقص عليه ، وخير ما يمثله قطعة المنخل اليشكري ، وهي من مرفّل الكامل إذ يقول^(٤) :

ولقد دخلت على الفتاة الخلوّ في اليوم المطير
الكاعب الحسناء ترّ فلّ في الدّمّ مقسّ وفي الحرير

وتتمضي المقطوعة على هذه الشاكلة . وأما الحماسة فقد عرفنا أنهم كانوا يغنون أشعارهم في الحرب ويوم الحصار ، واقترن هذا الغناء بضرب من الأشعار القصيرة كقطعة الفيند الزماني في حرب البسوس إن صحّ أنها له ، وهي من المزج ، إذ يقول^(٥) :

صفحنا عن بني دُهلٍ وقلنا القوم إخوانُ

(٤) التبريزي ٤٥/٢ .

(٥) التبريزي ١١/١ .

(١) الفصول والنايات ص ٢١٢ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢١٠/٤ .

(٣) التبريزي على الحماسة ١٩١/٢ .

عسى الأيامُ أن يرجعُ نَ قومًا كالذي كانوا

وتستمر المقطوعة على هذا الطراز القصير .

وأما الحُداء فيظهر أنه كان غناءً شعبيًّا عامًّا للعرب في العصر الجاهلي يغنون به إبلهم في مسيرهم ورجيلهم ، واقترن به وزن خاص معروف هو وزن الرجز ، ونحن نلاحظ أن هذا الوزن لم يكن خاصًّا بالحُداء ، بل كان يستخدم أيضًا في السَّقَى من الآبار ، كما كان يستخدم في الحماسة والحروب ، وجعله ذلك الاستخدام الواسع ينفصل من بقية الأوزان القديمة بضروب كثيرة من التجزئة والتعديل في صورة « رقيمه الموسيقى » لعل أهمها المشطور والمنهوك ، أما المشطور فهو الذي بُنى على شطر واحد ، وأما المنهوك فهو الذي ذهب منه أربعة أجزاء ، ومن أمثله قول دُرَيْد بن الصَّعْمَةِ يوم هوازن^(١) :

يا ليتني فيها جَدَعٌ أخْبُ فيها وأَضَعُ

ولعل هذا الجانب من التعديل في الرجز وما أصابه من كثرة « التحريف » حتى خرج كثير من أمثله عن أن يُضَبَّطَ ويعيَّن بوزن خاص ، هو الذي دفع التحليل إلى أن يرفضه فلا يعدّه من الشعر^(٢) . وليس من شك في أنه شعر ، وغاية ما في الأمر أنه كان يقترب بضروب كثيرة من الغناء في الحماسة والحروب والسَّقَى من الآبار ، كما كان يقترب بالحُداء ، فكثير الحذف فيه وكثرت التجزئة والاضطراب .

ومهما يكن فإن الشعر الجاهلي نشأ في ظروف غنائية ، وتركت هذه الظروف آثاراً مختلفة فيه ، بعضها نراه في قوافيه وتقطيعاته وبعضها نراه في تلك الأوزان القصار التي أثرت عن العصر الجاهلي ، والتي ليس من شك في أنها ظهرت تحت تأثير الغناء .

(١) أغاني (دار الكتب) ٣١/١٠ .

ضربان من السير .

والجدع : الشاب من الإبل . والحبب والوضع :

(٢) انظر باب الرجز في العملة لابن رشيق .

موجة الغناء بالحجاز في أثناء العصر الإسلامي

إذا تركنا العصر الجاهلي إلى العصر الإسلامي وجدنا موجة واسعة من الغناء والرقص كان لها تأثير شديد في نمو الشعر الغنائي الخالص ونمو مقطوعاته . وهي حال تعتبر في الواقع امتداداً لما كان عليه القوم في العصر القديم ، فلما جاء الإسلام نمت هذه الحال وبخاصة في الحجاز إذ عُرف في هذا العصر بكثرة الغناء والمغنين ، وكان أكثرهم من الموالي : من الفرس والروم وغيرهما ، واشتهر منهم طويس وسائب خاثر ثم تبعهما ابن سُرَيْج وابن مِسْجَع وابن مُحَرَّر بمكة ، ومعبد ومالك بالمدينة ، أما المغنيات فقد امتلأت بهن المدينة إذ نجد جميلة وسلامة القسّ وعزة الممبلة وحبابة وبلبله ولذة العيش وسعيدة والزرقاء وعقيلة وخليفة والشامية وغيرهن كثير (١) .

وكان المغنون من الأجانب يؤثرون في الغناء العربي بما يدخلونه من النغم الأجنبي الفارسي أو الرومي كما حكى ذلك أبو الفرج عن ابن مِسْجَع إذ يقول عنه إنه « نقل غناء الفرس إلى غناء العرب ثم رحل إلى الشام وأخذ ألحان الروم والبَرْبَطِيَّة والأسطوخوسية وانقلب إلى فارس فأخذ بها غناءً كثيراً وتعلم الضرب ، ثم قدم إلى الحجاز وقد أخذ محاسن تلك النغم وألقى منها ما استقبحه من النبرات والنغم التي هي موجودة في نغم غناء الفرس والروم خارجة عن غناء العرب ، وغنى ابن مسجح على هذا المذهب » (٢) . وحكى أبو الفرج هذا الصنيع أيضاً عن ابن محرز فقد شخّص إلى فارس فتعلم ألحان الفرس وأخذ غنائهم ، ثم صار إلى الشام فتعلم ألحان الروم وأخذ غنائهم وأسقط من ذلك ما لا يُستحسن من نغم الفريقين وأخذ محاسنها فزج بعضها ببعض وألف منها الأغاني التي صنعها في أشعار العرب (٣) . وأدخل هؤلاء المغنون من الموالي في الغناء العربي آلات

(١) أغاني (دار الكتب) ٢٠٩/٨ .

(٢) أغاني (دار الكتب) ٢٧٦/٣ .

(٣) أغاني (دار الكتب) ٢٧٨/١ .

جديدة للطرب لعل أهمها العود وقد يسمى البَرْبُط . ويروى أبو الفرج أن أعرابياً رآه في إحدى رحلاته إلى الشام ، فعجب منه عجباً شديداً إذ قال : « رأيت ضارباً خرج فجاء بنخشة عَيْسَناها في صدرها ، فيها خيوط أربعة ، فاستخرج من خلالها عوداً فوضعه خلف أذنه ثم عَرَكَ آذانها وحركها بنخشة في يده ، فنطقت وربّ الكعبة ، وإذا هي أحسن قَيْسَنة رأيتها قط ، وغنّيت حتى استخفني من مجلسي فوثبتُ فجلست بين يديه وقلت بأبي أنت وأمي ما هذه الدابة فليست أعرفها للأعراب وما أراها خُلقت إلا قريباً ؛ فقال هذا البربط ، فقلت بأبي أنت وأمي فما هذا الحيط الأسفل ، قال الزَّير قلت فالذي يليه ، قال المَثْنَى ، قلت فالثالث ، قال المَثْلَث ، قلت فالأعلى ، قال البَسمُ ، قلت آمنت بالله أولاً وبعك ثانياً وبالبربط ثالثاً وبالْبَسمُ رابعاً » (١) . ودخلت آلات موسيقية أخرى منها الطنبور وهو فارسي ، وكذلك الناي ، ومنها القانون وهو يوناني ، إلى غير ذلك من آلات نقلها المغنون عن الفرس واليونان ، وقد عرض لها المسعودي في كتابه مروج الذهب بالتفصيل (٢) .

وعُرف الغناء في العصر الإسلامي على ضروبه المختلفة ، فعُرف الغناء العادي كما عرف الغناء المصحوب بجوقة تضرب على الآلات الموسيقية بينما يغني المغنون ، روى أبو الفرج : « أن الناس اجتمعوا عند جميلة فضربت ستاراً وأجلست الجوارى كلهن فضرِبْنَ وضربت ، فضرِبْنَ على خمسين وترّاً فتزلزلت الدار ، ثم غنَّت على عودها وهن يضربن على ضربها » (٣) ، وروى أبو الفرج أيضاً : « أنها جعلت على رؤوس جوارىها شعوراً مُسَدَّلة كالعناقيد إلى أعجازهن ، وألبسهن أنواع الثياب المصبَّغة ، ووضعت فوق الشعور التيجان وزينهن بأنواع الحلّى ، ووجهت إلى عبد الله بن جعفر تستزيره ، فلما جاء قامت على رأسه وقامت الجوارى صفّين . . . ثم دعت لكل جارية بعود ، وأمرتهن بالجلوس على كرامى

(١) أغاني (دار الكتب) ١٨١/١٣ . (٢) مروج الذهب (طبعة أوربا) ٩٠/٨ .
(٣) أغاني (دار الكتب) ٣١٨/٨ .

صغار قد أُعِدَّتْ لهن فضر بن وغنت عليهن . . . وغنى جواربها على غنائها ، (١)
وليس ذلك كل ما أُثر عن جميلة في هذا العصر ، فنحن نرى عندها الغناء
المصحوب بالرقص . روى أبو الفرج أنها « جلست يوماً ولبست بُرْنُساً طويلاً
وألْبست من كان عندها برانس دون ذلك . . . ثم قامت ورقصت وضربت
بالعود ، وعلى رأسها البرنس الطويل وعلى عاتقها بُرْدَةٌ يمانية ، وعلى القوم أمثالها ،
وقام ابن سُرَيْج يرقص ومعبد والغريض وابن عائشة ومالك ، وفي يد كل منهم
عود يضرب به على ضَرْب جميلة ورقصها ، فغنت وغنى القوم على غنائها . ثم
دعت بثياب مصبغة ، ودعت للقوم بمثل ذلك فلبسوا ، ثم ضربت بالعود ،
وتمشّت وتمشى القوم خلفها ، وغنت وغنوا بغنائها بصوت واحد » (٢) .

٥

تأثير الغناء الإسلامي في موسيقى الشعر الغنائي

هذه الموجة العنيفة من الغناء والرقص في الحجاز في أثناء العصر الإسلامي هي
التي أعدت لما نراه من تطور يحدث في موسيقى الشعر الغنائي ، فقد قلَّ النظم على
الأوزان الطويلة التي عُرِفَتْ في العصر الجاهلي من مثل البسيط والطويل والكامل ،
وحلَّت محلها أوزان أخرى كثر النظم فيها من مثل الوافر والمديد والسريع والخفيف
والرمل والمتقارب والمزج ، وقد يأتى الشعر على الأوزان الطويلة ، ولكن بعد أن
تحوّر وتجزأ كهذا الغناء الجزأ الذي كان يصحبها والذي أشار إليه إسحق في
نصه السابق .

ونحن نحس إزاء هذا التطور أن المغنين كانوا يلقون كثيراً من الغناء في
إحكام أصواتهم ونغماتهم حتى يشاكلوا بينها وبين الأشعار التي يغنونها ، وحتى
لا يخرجوا بهذه الأشعار التي يلحنونها عن إيقاعاتها الموسيقية الخاصة ، وأقبل
الشعراء يحاولون التخفيف عنهم باقتراح أوزان لم تكن شائعة في الشعر القديم ،
أو كانت شائعة ولكنهم رأوا أن يعدّلوا فيها حتى تتلاءم وهذا الغناء الذي كانت

(٢) - أغاني (دار الكتب) ٢٢٦/٨ .

(١) - أغاني (دار الكتب) ٢٢٧/٨ .

تدخل فيه نغمات أجنبية كثيرة كما ذكر أبو الفرج - على نحو ما مر بنا - عن ابن مسجج وابن محرز .

ولعل أهم شاعر قام بجهد وافر في هذا الجانب هو عمر بن أبي ربيعة فقد عرف كيف يُلين الأوزان لهذا الغناء الجديد ، ولعله من أجل ذلك كان أقرب شعراء الحجاز إلى ذوق المغنين فقد كانوا يعجبون به وبأشعاره ، وروى أبو الفرج كثيراً من أصواتهم في مقطوعاته، فمن ذلك صوت ابن سريج وهو من مجزوء الخفيف^(١) :

قل لهند وتربيهَا قبل شحطِ النَّوَى غدا
إن تجسدى فطالما يت ليلى مُسَهَّدا

ومن ذلك أيضاً صوته وهو من مجزوء الوافر^(٢) :

أليستِ بالتي قالتِ لمولاة لها ظهراً
أشيري بالسلام له إذا هو نحونا خطراً

ومن ذلك أيضاً صوت ابن محرز وهو من مجزوء الرَّمَل^(٣) :

أصبح القلبُ مهيباً راجع الحبِّ الغريباً
وأجدَّ الشوقَ وهناً أنْ رأى برقاً وميضاً

وعلى هذه الشاكلة أخذ الشعراء الحجازيون من أمثال ابن أبي ربيعة ينظمون على هذه الأوزان القصيرة التي تتفق وألحان الغناء الجديد .

ولعل من الطريف أن نجد في هذا العصر شاعراً كأعشى هَمْدان يلزم النَّصْبِيَّ المغنى يؤلف له قطعاً من الشعر ليغنيها^(٤) . وكان المغنون كثيراً ما يضطرون الشعراء إلى أن يؤلفوا لهم قطعاً من الأوزان القصيرة ، كما صنع ابن عائشة بعروة ابن أذينة إذ طلب إليه أن يصنع له قطعة من الهزج فصنع^(٥) :

(١) أغاني (دار الكتب) ٥٩/١ . مهيباً : كسيرا .
(٢) أغاني (دار الكتب) ٩٢/١ . (٤) أغاني (دار الكتب) ٦٥/٦ .
(٣) أغاني (دار الكتب) ١٧٨/١ . (٥) أغاني (دار الكتب) ٢٢٧/٢ .

سَلَيْمَى أَزْمَعْتُ بَيْنَنَا فَأَيْنَ تَقُولُهَا أَيْنَا^(١)
 وَقَدْ قَالَتْ لِأَتْرَابٍ لَهَا زُهْرٌ تَلَاقِينَا
 تَعَالَيْنَ فَقَدْ طَابَ لَنَا الْعِيشُ تَعَالِينَا

وكان بعض الشعراء يتعلمون صناعة الغناء حتى يستطيعوا أن يؤلفوا أشعاراً تتفق وألحان المغنين وأصواتهم ، ومن عُرِفَ بذلك ابنُ أذينة فقد كان يصوغ الألحان والغناء على شعره ، وحكى له صاحب العقد الفريد صوتين مما يغنى فيه الحجازيون^(٢) . ولعل ذلك هو السبب في أن موسيقى شعره تمتاز بأنها مصفاة تصفية شديدة كما نرى في قطعته المشهورة^(٣) :

إِنِ اتَى زَعَمْتُ فَوَؤَادَكَ مَلَّهَا خُلِقْتُ هَوَاكَ كَمَا خُلِقْتُ هَوَايَ لَهَا

وكما أن الشعراء وجدوا الحاجة ماسة إلى تعلم الغناء ، كذلك وجد المغنون نفس الحاجة إزاء تعلم الشعر فاصطنعته جماعة ، منهم أبو سعيد مولى فائد وكان مغنياً^(٤) وشاعراً ، وكذلك سَلَامَةُ الْقَسَّسِ ، وكانت مغنية وشاعرة ، ومن شعرها الذى غنت فيه قولها ترثى يزيد بن عبد الملك مولاها وتندبه ، وهو من مجزوء الرمل^(٥) :

قَدْ لَعِمْرَى بَيْتٌ لَيْلَى كَأَخِي السَّاءِ الْوَجِيعِ
 وَنَجِيٍّ الْهَمِّ مَنِ بَاتَ أَدْنَى مِنْ ضَجِيعِي

٦

انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام

ووجود سلامة في بلاط يزيد يجعلنا نفكر في هذه الحال الجديدة ، وهى انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام في أواخر العصر الإسلامى ، فنحن نجد في بلاط يزيد غير سلامة ، حبابة وابن سُرَيْج ومعبداً ومالكاً وابن عائشة والبَيْسَنْدَقِ

(٣) أغاني (سالى) ١٠٩/٢١ .
 (٤) أغاني (دار الكتب) ٣٣٠/٤ .
 (٥) أغاني (دار الكتب) ٣٣٣/٨ .

(١) تقولها هنا : تظنها .
 (٢) العقد الفريد (طبع المطبعة الأزهرية)
 ٩٦/٤ .

والأنصاري وابن أبي لهب ، كما يوجد في بلاط ابنه الوليد معبد وعطرد ومالك وابن عائشة ودحمان الأشقر وعمر الوادي وحكم الوادي ويونس الكاتب والهندلي والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغزيلي ويحيى قيسل^(١) ، ونجد بجانب هؤلاء كثيراً من المغنيات .

وكان لهذا أثره في الشعر الشامي ، فقد شاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة في قصور الخلفاء ، وأثر ذلك في الشعر وبخاصة في عصر يزيد بن عبد الملك الذي قال عنه أبو حمزة الخارجي في خطبته إنه « يشرب الخمر ويلبس الحلة قومت بألف دينار . . . حباة عن يمينه وسلامة عن يساره تغنيان حتى إذا أخذ الشراب منه كل مأخذ قد ثوبه ثم التفت إلى إحداهما فقال ألا أطير »^(٢) . وروى صاحب الأغاني أن معبدأ غناه صوتاً فاستخفه الطرب حتى وثب ، وقال بلخاريه : افعلى كما أفعلى ، وجعل يلور فى الدار ويسد رن معه وهو يقول من الرجز :

يا دارُ دورينى يا قرقرُ امسكينى
آليت منذُ حين حقاً لتضربينى
ولا تؤاصيلينى بالله فارحمينى
لم تذكرى يمينى !^(٣)

وليس من شك فى أن هذا « شعر إيقاعى » قيل فى أثناء هذا الدوران والرقص . وصنع الوليد بن يزيد فى هذا الباب أوسع من صنع أبيه ، يقول عنه صاحب الأغاني : « وله أصوات صنعها مشهورة وقد كان يضرب بالعود ويوقع بالطلبل ويسمى بالدف على مذهب أهل الحجاز »^(٤) . وهو إلى ذلك كان شاعراً يحسن الشعر ، وأكثر من نظمه على الأوزان القصيرة التى أشاعها الغناء

(٣) أغاني (دار الكتب) ٦٨/١ .
(٤) أغاني (دار الكتب) ٢٧٤/٩ .

(١) H.G. Farmer, History of Arabic Music, pp. 63, 64.

(٢) البيان والتبيين ١٢٣/٢ .

في هذه العصور ، بل لقد كان أول من اقترح - فيما نعلم - وزن المجتث إذ غنّى فيه قوله (١) :

إني سمعتُ بليلاً ورا المصلّى برنّه
إذا بناتُ هشامٍ يسندُ بنَ والدِهِنَّ
يندبن قَرَمًا جليلاً قد كان يعصدهنّه

ونرى من ذلك أن موجة الغناء والرقص في العصر الإسلامي أهّلت لشيوخ الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في شعر الحجازيين ، وشاركهم أهل الشام في هذا الصنيع .

٧

انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسي

إذا تركنا العصر الإسلامي إلى العصر العباسي وجدنا الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقى يتحول من الشام إلى العراق مع الملك العربي والدولة العربية . وأعدت لهذا الانتقال أسباب مختلفة يرجع بعضها إلى اتصال أهل العراق بالبلاط الأموي ، فقد كانوا يذهبون هناك ثم يعودون متأثرين بهذا الذوق الجديد ، ويرجع بعضها الآخر إلى أسباب فارسية ، فإن من المعروف أن الفرس مشغوفون بالملاهي والطرب (٢) ، ولكنهم لم يدخلوا في الحياة الإسلامية دخولاً واضحاً إلا في العصر العباسي .

ونفس الكوفة والبصرة كانت المعيشة فيهما في أثناء العصر الإسلامي أقرب إلى البداوة ، أما في العصر العباسي فتصبح الحياة فيهما حضرية مبالغة في الحضارة ، وتنشأ بجانبهما بغداد يُنشئها المنصور على طراز كأنه امتثّق من الفرس ، فالحياة فيها فارسية أو تكاد : الناس يحتفلون بالنيروز وأعياد الفرس ، ويلبسون ملابسهم ويتعودون عاداتهم في مأكليهم ومشاريهم ، والخلفاء يعيشون معيشة كسروية ،

(١) أغاني (دار الكتب) ١٧/٧ .

(٢) مروج الذهب ١٥٧/٢ وانظر ٩٣/٨ .

يعيشون محجوبين عن العالم يخاطبون الناس من وراء حجاب ، وقد أقبلوا على الغناء كما كان يقبل عليه ملوك الفرس^(١) ، وكما كان يقبل عليه يزيد وابنه الوليد من خلفاء بني أمية . والمهدي هو أول خليفة عباسي يحتفل بهذا الجانب ، إذ كان يحب القيان وسماع الغناء^(٢) ، ثم يأتي هرون الرشيد فيبالغ في ذلك ويجعل المغنين مراتب وطبقات على نحو ما وضعهم أردشير بن بابك^(٣) .

وليس معنى ذلك أن العراق لم يكن به غناء في العصر الإسلامي فقد كان به حُنين الحيري^(٤) ، ولكنه لم يخلف هناك مدرسة كالتى نجدها في مكة أو المدينة إنما يحدث الغناء في العراق حدوثاً أو يكاد في العصر العباسي على نحو ما نرى في كتاب الأغاني إذ تتصل سلسلة المغنين ورقمهم الموسيقية بالحجاز مباشرة ، وقد كثر المغنون والمغنيات في هذا العصر كثرة مفرطة ، نجد من أشهرهم في زمن الرشيد إبراهيم الموصلي ، وإسماعيل بن جامع ، وفليح بن أبي العوراء ، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المائة التى أدار أبو الفرج كتابه الأغاني عليها ، وقد طلب إليهم أن يختاروا من هذه المائة عشرة ثم من تلك العشرة ثلاثة على نحو ما يفصله أبو الفرج في أول كتابه ، واشتهر بجانب هؤلاء جماعة منهم زلزل ، وكان له شهرة في الضرب على الوتر ولم يكن يغنى ، وإنما كان يضرب على ابن جامع وإبراهيم الموصلي ، ومنهم برصوما الزامر وكان يترمر على ابن جامع وإبراهيم الموصلي أيضاً ، ومنهم علويته ، وكان يقول فيه الواثق غناء علويه مثل نقير الطست يبقى ساعة في السمع بعد سكوته^(٥) ، ومنهم إسحق الموصلي وهو الذى هذب صناعة الغناء^(٦) . وكان يستطيع الضرب على العود المشوش الأوتار فيوهم السامع أنه يضرب على عود صحيح^(٧) ، وعرف في مجلس المأمون خطأ في وتر بين ثمانين وترًا وعشرون جارية يغنين^(٨) . واشتهر

(٥) أغاني (دار الكتب) ٢٣٧/١١ .

(٦) أغاني (دار الكتب) ٢٦٩/٥ .

(٧) نفس المصدر ٢٨٤/٥ .

(٨) نفس المصدر ٣٥٣/٥ .

(١) مروج الذهب ٩٥/٨ .

(٢) البيان والتبيين ٣٧٠/٣ .

(٣) التاج الجاسط ص ٣٧ .

(٤) أغاني (دار الكتب) ٣٤١/٢ .

من المغنيات جماعة منهن فريدة ويتدل وذات الحال ومتيم وعريب ودنانير وغيرهن كثير .

ومن يقرأ في كتاب الأغاني يخيل إليه أنه لم يكن في العصر العباسي إلا الغناء والمغنون والمغنيات ، ولعل مما يدل على قيمة الغناء أن الجارية إذا كانت مغنية قُومت تقويماً ممتازاً ، فهم يذكرون أن جارية عُرِضت بثلاثمائة دينار ، فلما علمها إبراهيم بن المهدي الغناء عُرض في ثمنها ثلاثة آلاف دينار^(١) ، وقد بيعت عريب المغنية بخمسة آلاف دينار^(٢) ، وعلم دحمان جارية اشتراها بمائتي دينار فباعها بعشرة آلاف دينار^(٣) ، واشترى الرشيد من إبراهيم الموصلی جارية بستة وثلاثين ألف دينار^(٤) ، وكان في داره ثمانون جارية يعلمهن فن الغناء^(٥) . وأغلق الخلفاء والأمراء وكبار رجال الدولة العطايا على هؤلاء المغنين وأسرفوا في ذلك إسرافاً شديداً ، ويكنى أن نذكر ما يقال من أن إبراهيم الموصلی صار إليه أربعة وعشرون ألف ألف درهم سوى أرزاقه الجارية وهي عشرة آلاف درهم في كل شهر^(٦) .

ولعل مما يدل على مبلغ ما وصلت إليه هذه الصناعة من قيمة في هذه العصور أننا نجد طائفة من الخلفاء ترك فيها أصواتاً من مثل الواثق والمنتصر والمعتز وابن المعتز ، وقد فتح أبو الفرج في كتابه فصلاً يدرس فيه ما تركه أولاد الخلفاء من صناعة في الغناء^(٧) ، وصنيع إبراهيم بن المهدي — وكان من كبار المغنين — في هذا الباب معروف ، واشتهرت أخته عُلَيَّة بالغناء أيضاً ، وتركت فيه أصواتاً كثيرة^(٨) .

ونحن نجد الغناء في هذا العصر في كل مكان ، نجده في قصور الخلفاء ودور الأمراء ، كما نجده في الشوارع وعلى الجسور ، ونجده في البرّ ، كما نجده

-
- | | |
|------------------------------------|--|
| (١) مروج الذهب ٣٠٩/٢ ، وانظر أغاني | (٥) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . |
| (سأسي) ١٠٥/١٤ . | (٦) نفس المصدر ١٦٣/٥ . |
| (٢) أغاني (سأسي) ١٠٩/١٤ . | (٧) أغاني (دار الكتب) ٢٥٠/٩ . |
| (٣) أغاني (دار الكتب) ٢٥/٦ . | (٨) انظر ترجمتها في الجزء الخاص بأشعار |
| (٤) أغاني (دار الكتب) ١٦٤/٥ . | أولاد الخلفاء من كتاب الأوراق للصولي . |

في النّهْر . وأحسنَ المغنون صناعتهم إحساناً بالغاً ، حتى ليذكر الرواة أن مغنياً هو مُخارق غنى ذات يوم في متنزهه ، وقد منّحتُ ظباء فجاءت إعجاباً بغنائه ، وتوسط دجلة يوماً وغنى فلم يبق أحد إلا بكى ، وكان غناؤه يسرُّ من جماله كل قلب^(١) . ولعل ذلك يفسر انفعال الناس إزاء هذا الفن الذي أحكمه أصحابه ، فهم يروون أن بعض من كانوا يحضرون المغنين كانوا ينطحون العمدة من حُسْن ما يستمعون^(٢) ، بل لقد كانوا يرمون بأنفسهم في الفرات من شدة الطرب لا يدرون^(٣) ، وقد يمزقون أثوابهم ويعلقون نعالهم في آذانهم ، لا يعرفون ما يصنعون^(٤) .

ووجدت في هذا العصر ضروب الغناء المختلفة التي سبق أن شاهدناها في العصر الإسلامي؛ فكان هناك الغناء العادي كما كان هناك الغناء المصاحب بمجوة والآخر الذي كان يُصحب بالرقص . روى صاحب الأغاني أنه اجتمع إبراهيم الموصلي وزلز وبرزوما بين يدي الرشيد ف ضرب زلز و زمر برصوما وغنى إبراهيم^(٥) كما روى أن أحمد بن صدقة « دخل على المأمون في يوم الشعانين^(٦) وبين يديه عشرون وصيفة روميات مزّنرات قد تزين بالديباج الرومي وعلّقن في أعناقهن صُلبان الذهب وفي أيديهن الخوص والزيتون فقال له المأمون : ويلك يا أحمد ! قد قلت في هؤلاء أبياتاً فغنى بها ، فغناه ولم يزل يشرب وترقص الوصائف بين يديه أنواع الرقص »^(٧) .

وكانت آلات الموسيقى في أغلب الأحيان أربعا ، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والحنّك . ونما الرقص نمواً عظيماً حتى لنرى المسعودي يُفرد له فصلاً في مروج الذهب ، وفيه نراه يقيسه بمقاييس الغناء من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك^(٨) . ومهما يكن فقد ارتقى الغناء في العصر العباسي ، وكثرت ملاحيه وتعددت نواديه ، ومن النوادي المشهورة في هذا العصر نادي ابن رامين ،

(٥) أغاني (دار الكتب) ٢٤١/٥ .

(٦) الشعانين ، عيد النصر .

(٧) أغاني (سأسي) ١٣٨/١٩ .

(٨) مروج الذهب ١٠٠/٨ .

(١) محاضرات الأدباء ٤٤٣/١ .

(٢) أغاني (سأسي) ١٤٩/١٥ .

(٣) العقد الفريد ١٢٤/٤ .

(٤) العقد الفريد ١٢٤/٤ .

ومن كان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح ابن حاتم الباهلي^(١) ، وكذلك نادى القراطيسي « وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصصون منزله ويجمعون عنده فيقصفون ويدعوا لهم القيان وغيرهن من الغلمان »^(٢) . وهنا نلاحظ أن الغناء اتصل مرة أخرى بالشعر العربي في العراق اتصالاً وثيقاً . وساعدت حياة الشعراء في هذا العصر على تأخي الفنانين وتألفهما؛ إذ كان يعيش أكثرهم معيشة فنية خالصة قوامها الخمر والغناء والمجون .

٨

نمو مقطوعات الشعر الغنائي

رأينا الغناء يزدهر في العصر العباسي ، وقد اشتهر فيه كثيرون من أمثال إبراهيم الموصلي وابنه إسحق ومخارق وعكوة ، وأخذ يشاطر فيه أبناء الخلفاء من مثل إبراهيم بن المهدي وأخته عكبة . وكان المغنون المحترفون من جهة وأصحاب بيوت النخاسة من جهة ثانية يعنون جميعاً بتخريج جوار مثقفات بهذا الفن الجديد الذي أقبلت عليه جميع الطبقات . وكان لذلك تأثير بعيد في الشعر والشعراء ، فقد كان هؤلاء المغنون والمغنيات يغنون في الشعر الحديث : شعر بشار ومطيع بن إياس وأضرابهما ، فينشرونه في العراق كما تنشره الجوارى في البلاد العربية اللاتي ينزلن بها . واندفع الشعراء ينظمون تلك المقطوعات ، مثيرين فيها خواطر الحب وما يتصل به من هو ومجون وعبث وخر . واستمدوا فيها حقاً من معاني القلماء ، ولكنهم نوعوها وولدوا فيها توليداً واسعاً . وكان من أهم بواعثهم على ذلك أنهم كانوا يقعون في حب كثيرات من الجوارى ، فكان يدفعنهم إلى النظم فيهن ، وكن يُعِدُّنه على أسماعهم بنغماتهن وأصواتهن الحلوة ، فاسحات لهم في العبث والعشق والصبوة . وعلى هذه الشاكلة لم يعد شاعر العصر العباسي يتغزل في المرأة الحرة كما كان الشأن غالباً عند شعراء العصر الأموي ، فقد خرجت تلك المرأة من سوق الغزل

(١) أغاني (مأسي) ١٢٦/١٣ .

(٢) أغاني (مأسي) ٨٨/٢٠ .

وحلّ محلّها الجوّاري والإمام ، وكان ذلك سبباً في أن يخرج الشعراء عن دائرة العفة والطهر، أو قل عن دائرة الوقار والإجلال للمرأة إلى دائرة الإباحية المسرفة والصراحة المكشوفة التي لا تعرف حياء ولا ما يشبه الحياء . وبذلك أصبحنا نفتقد في هذا العصر الشاعر العفيف ، إلا ما كان من العباس بن الأحنف ، وهو يعد شذوذاً على ذوق العصر وذوق إمامه وشعرائه .

ولعلنا لا نعدو الحق إذا قلنا إن بشاراً في البصرة ومطيع بن إياس في الكوفة هما اللذان دفعا الشعراء في هذا الاتجاه الإباحي المفرط في إباحيته ، وعبثاً حمل الوعاظ ورجال الدين في البصرة على بشار ، فقد انتهى قليلاً واضطُرَّ إلى مغادرة بلده ثم عاد إليها مع الثورة العباسية ، فأمعن في هذا الشعر الإباحي ، حتى اضطُرَّ المهدي أن ينهيه عنه ، وديوانه يترنّخ بأمثله ، كما ترنّخ به ترجمته في الأغاني من مثل قوله (١) :

لا خير في العيش إن دُمنا كذا أبداً لا نلتقي وسبيل المُلتقى نَهَجٌ (٢)
قالوا حرامٌ تلاقينا فقلت لهم ما في التلاقي ولا في قبلة حَرَجٌ
وقوله (٣) :

فبتنا معا لا يتخلّص الماءُ بيننا إلى الصبح دوني حاجبٌ وستور

وله وراء ذلك مقطوعات وقصائد لا نستطيع أن نسوقها لما فيها من فحش داعر وفجر فاجر (٤) ، وكأنه كان من أهم من أتاحوا للغريزة النوعية أن تفصح عن نزواتها ، وربما جاءه ذلك من فقدّه لبصره ، فلم يكن يحس الحب إلا إحساساً مادياً ، عبّر عنه تعبيراً صريحاً في قوله (٥) :

أتنى الشمسُ زائرةً ولم تك تبرح الفلكا
تقول وقد خلوتُ بها تحدّثتُ واكفّني يدكا

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢/٢٠٠ .
(٢) تهج : واضح .
(٣) المختار من شعر بشار للخالدين ص ٢٤١ .
(٤) أغاني (طبعة دار الكتب) ٣/١٨٣ .
(٥) المختار من شعر بشار ص ٦٤ .
وانظر مختار الخالدين من ص ٢٠١ - ٢٥٤ .
وكلّك ص ١٠٦ .

مطيع بن إياس

ربما كان مطيع بن إياس الكتاني هو الذي بدأ السطور الأولى في صفحة هذا الغزل المادى المكشوف بالكوفة ، وهو مثل بشار من مخضرمي اللولتين : الأموية والعباسية . وكان ظريفاً خليعاً حلوا العشرة مليح النادرة ماجنا متهماً في دينه بالزندقة ، ومولده ومنشؤه الكوفة ، وكان أبوه من أهل فلسطين الذين أمد بهم عبد الملك ابن مروان الحجاج بن يوسف في وقت قتاله ابن الزبير وابن الأشعث ، فأقام بالكوفة وتزوج بها ، فولد له مطيع^(١) ، ونظن ظناً أن أمه كانت فارسية ، إذ نرى فيه نزعة شديدة إلى المجون والامتهار الحلقي منذ مطالع حياته ، وهو في ذلك يختلف عن بشار ، فقد استهل حياته بجاداً يختلف إلى المتكلمين ، أما مطيع فلم يعرف الجيد يوماً . وهو يختلف عنه أيضاً في أنه من أوائل من تغزلوا بالغلمان ، إذ كان لا يتحرّج من أى مأثم :

وليس يُعْتَمُ إِلَّا سكرانَ مع سكرانِ
يسقيه كلُّ غلامٍ كأنه غُصْنُ بانِ
من خنْدريسٍ عُقارٍ كحمرة الأَرْجُوَانِ^(٢)

وكان يُنفق أيامه في الاجتماع بعصبته من المُجَّان الزنادقة في الكوفة والبصرة من أمثال والبة بن الحباب ويحيى بن زياد الحارثي وعمارة بن حمزة والحماد بن الثلاثة : حماد عَجْرَد وحماد الراوية وحماد بن الزُّبَيْرِ قان وبشار بن بُرْد وأبان اللاحق^(٣) ، ويقال إن حكما الوادي غنّى الوليد بن يزيد في خلافته قوله :

إِكْلِيلُهَا أَلْوَانُ وَوَجْهُهَا فَتَّانُ
إِذَا مَشَتْ تَثَنَّتْ كَأَنَّهَا ثَعْبَانُ

فأعجب إعجاباً شديداً بالأغنية وسأله عن قائلها ، فلما عرف أنه مطيع

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧٦/١٣ . (٢) أغاني ٢٧٩/١٣ والحيوان ٤٤٧/٤

(٣) أغاني ٢٩٣/١٣ . وأمالى المرتضى (طبعة الحلبي) ١٣١/١

أمر أن يُحْمَلَ له على البريد^(١)، وظل ينادمه حتى توفي : فاتجه بشعره إلى الولاة . ويقال إنه رحل إلى السند يستمبح واليها هشام بن عمرو^(٢) ، وله شعر في وصف حيوانها^(٣) . ولما دعا لنفسه عبد الله بن معاوية بن عبد الله ابن جعفر في الأيام الأخيرة من دولة بني أمية نادمه ولم يفارقه حتى قضى عليه الأمويون^(٤) ، ولعل ذلك ما جعل الخليفة المنصور يعطف عليه ، ويقربه منه ، غير أنه نُقِلَ إليه أنه يُغْوَى ابنة جعفرأ ويفسده ، فحبسه ، ثم أدخل سبيله . وأقامه المهدي على صدقات البصرة^(٥) . ولا نراه يقتله في الزنادقة الذين قتلهم ، وظلَّ يعيش إلى خلافة الرشيد ، إذ توفي سنة ١٧٠ للهجرة .

وترجمته في الأغاني تصورُ فُجْرَه ، وكيف كان لا يفיק من مجنون إلا إلى مجنون ، فهو غارق في اللذات وفي حب الجوارى والإماء اللاتي يراهن في دور النُخاسة وخاصة دار «بربر» ، غير أنه بشيء من التقاليد الاجتماعية التي تواضع عليها الناس في حياتهم المألوفة ، ولا يترك جارية لصديق مثل حماد عجرد ويحيى ابن زياد إلا ويفسدها عليه . ودأباً يمشو بين أيدي الجوارى ، يقدم إليهن حبه ، وكان منهن من يتلطن ، فلا يزال يستأنف معهن السعى والإلحاح حتى يقبلن عليه . ومن كان يكثر فيهن من الشعر مكنونة وريم وجوهر جارية بربر ، ومن غزله في أولاهن ، وكانت تُدَلُّ عليه ، فلا يكف عن تعلقه بها والتعرض لها^(٦) :

يا رَبَّ إِنَّكَ تَعْلَمُ أَنِّي بِمَكْنُونٍ مُّغْرَمٌ
وَأَنْسَى فِي هَوَاهَا أَلْقَى الْهَوَانَ وَأَعْظَمُ
إِنْ الْمَلُولَ إِذَا مَا مَلَّ الْوَصَالَ تَجَرَّمُ^(٧)
أَوْ لَا فَسَالِي أَجْفَى مِنْ غَيْرِ ذَنْبٍ وَأَحْرَمُ

وكانت ريم جارية لبعض النخاسين ببغداد، وله فيها غزل كثير يصف فيه

(٥) أغاني ٣١٩/١٣ ، وانظر ٢٨٧/١٣

وما بعدها .

(٦) أغاني ٣١٢/١٣ .

(٧) تجرم عليه : ادعى عليه ذنباً لم يفعله .

(١) أغاني ٢٧٧/١٣ .

(٢) أغاني ٢٩٠/١٣ .

(٣) الحيوان ١٧٠/٧ .

(٤) أغاني ٢٧٩/١٣ .

ما كانت تملؤه به من مرور وغبطة حين كان يشرب على غنائها مع رفاقه ،
كما يصف ولعه بها وهيامه من مثل قوله (١) :

أَمْسَى مَطِيعٌ كَلِفًا صَبًا حَزِينًا دَفَقًا (٢)
يَا رَيْمُ فَاشْفِي كَبِلًا حَرَى وَقَلْبًا شُغَفًا (٣)
وَنَوَّلِيْنِي قُبْلَةً وَاحِلَةً ثُمَّ كَفَى

وفي أخباره أنه كان يكثر من الاختلاف إلى « بربر » وجواربها ، وكانت دارها
مألفا له ولأمثاله من شعراء الكوفة الماجنين . وكان يهوى من جواربها جواهر ،
ومما غُنِّيَ له فيها قوله (٤) :

وَخَافَى اللَّهَ يَا بَرَبْرَ لَقَدْ أَفْسَدْتَ ذَا الْعَسْكَرِ
إِذَا مَا أَقْبَلْتُ جَوْهَرَ يَفْزُوحُ الْمَسْكُ وَالْعَنْبَرُ
جَوْهَرُ دُرَّةٍ الْغَوَا ص مِنْ يَمْلِكُهَا يُجَبِّرُ (٥)
لَهَا ثَغْرٌ حَكَى الدَّرَّ وَعَيْنُنَا رَشَاءُ أَحْوَرُ (٦)

وبيعت جواهر وفارقت الكوفة فبكأها بكاء مرًا .

والقطع الثلاث الأولى من وزن المجث ، وكأنه هو الذى أخذه عن الوليد
ابن يزيد وأشاعه بين شعراء العصر . وتشيع عنده الأوزان المجزوءة والخفيفة ، وهو
يتقدم بشاراً خطوة في هذا الاتجاه نحو تعميم الألحان اليسيرة والانفصال عن
إطار الشعر القديم الذى يُعْتَى بضخامة الوزن وجزالة اللفظ ، فألفاظه مهلهة لينة
تقرب من لغة الحديث العادى في كثير من صورها . وهو لا يقف بها عند
مثل هذا القول الرقيق إذ يعبر بها عن عبثه ومجونه . وتبعه شعراء الكوفة في هذا
كله على نحو ما نجد عند والبة بن الحُبَاب وخريجه أبى نواس .

(١) أغاني ٢٠١/١٣ .
(٢) كلفاً : مغرمًا ، دَفَقًا : مريضًا .
(٣) جرى : ظلمة .
(٤) أغاني ٢١٣/١٣ .
(٥) يجبر : من الجبور وهو السرور .
(٦) الرشأ : الظبي ، وأحور : من الحور ،
وهو شدة سواد العين وبياض بياضها .

العباس بن الأحنف

وكان يقابل هذا النوع من الشعر الغنائى المادى الصريح نوع آخر عَفَّ^{*} مثله العباس بن الأحنف ، وهو عربى الأصل من بنى حنيفة ، ويشبه فى العصر العباسى عمر بن أبى ربيعة فى العصر الإسلامى ، إذ نخصص نفسه بغناء حبه منصرفاً عن قصائد المديح وما إليه ، يقول عنه صاحب الأغانى : « كان شاعراً غزلياً ظريفاً ، لم يكن يتجاوز الغزل إلى مديح ولا هجاء ، ولا يتصرف فى شىء من هذه المعانى ، وكان قصده الغزل وشغله النسيب^(١) . » ويقول الجاحظ : « لولا أن العباس بن الأحنف أحذق الناس وأشعرهم وأوسعهم كلاماً وخاطراً ما قلر أن يكثر شعره فى مذهب واحد لا يجاوزه ، لأنه لا يهجو ولا يتكسب ولا يتصرف ، وما نعلم شاعراً لزم فناً واحداً لزومه ، فأحسن فيه وأكثر^(٢) . » وكانى بالجاحظ نسي عمر بن أبى ربيعة وأضرابه من شعراء العصر الإسلامى . وكان العباس شخصية ظريفة حتماً فى العصر العباسى إذ قصر نفسه على الغزل ، ولكن دون تبذل أو تصريح بعهر وفحش ، وترجم له صاحب الأغانى ترجمة واسعة روى له فيها كثيراً من مقطوعاته الجيدة كقوله^(٣) :

لا جزى الله دمع عيني خيراً	وجزى الله كل خير لسانى
نم دمعى فليس يكتم شيئاً	ورأيت اللسان ذا كتمان
كنت مثل الكتاب أخفاه طي	فاستدلوا عليه بالعنوان

وقوله^(٤) :

قالت ظلموم مميّة الظلم	ما لى رأيتك ناحل الجسم
يا من رى قلبى فأقصدته	أنت العليم بموضع السهم

وقوله^(٥) :

ألا تعجبون كما أعجب	حبيب يسى ولا يعتب
وأبغى رضاه على سخطه	فيأبى علكى ويستصعب

(٤) المصدر نفسه ٣٥٦/٨ .

(٥) المصدر نفسه ٣٦٠/٨ .

(١) أغانى (دار الكتب) ٣٥٢/٨ .

(٢) أغانى (دار الكتب) ٣٥٤/٨ .

(٣) المصدر نفسه ٣٥٤/٨ .

فيا ليت حظي إذا ما أسأ ت أنك ترضى ولا تغضب
وقوله (١) :

إن قال لم يفعل وإن سبيل لم يبذل وإن عوتب لم يعتب
صَبَّ بعصيانى ولو قال لى لا تشرب البارد لم أشرب
إليك أشكور رب ما حل بي من صد هذا المذنب المغضب
ويقول أيضاً (٢) :

نام من أهدي لى الأرقا مستريحاً زادنى قلقاً
لو يبيت الناس كلهم بسهادى بيض الحدا
كان لى قلب أعيش به فاضطلنى بالحب فاحترقا
أنا لم أرزق مودتكم إنما للعبد ما رزقا

وكل هذه المقطوعات من الأصوات والأدوار التى كانت تغنى فى العصر العباسى .

ومهما يكن فقد شاع هذا الشعر الغنائى بضربيه من الغزل المادى والعفيف ، واستبق الشعراء فيه كل^٣ يحاول أن يأتى بالنادر الطريف . روى الأغاني أنه اجتمع مسلم بن الوليد وأبونواس وأبو الشيص ودعبل فى مجلس ، فقالوا : لينشد كل واحد منكم أجود ما قاله من الشعر . فأنشدهم أبو الشيص قوله :

وقف الهوى بى حيث أنت فليس لى متأخر عنه ولا متقدم
أجد الملامة فى هواك لذيدة حباً لذكرك فليدنى اللوم
أشبهت أعدائى فصرت أحبهم إذ كان حظى منك حظى منهم
وأهنتنى فأهنت نفسى صاغراً ما من يهون عليك ممن يكرم

فقال أبو نواس : أحسنت والله وجودت ، وفى رواية أخرى أنه قال : إني أرى خطأ خسرانياً مذهباً^(٣) . وما هذا النمط إلا ذلك الشعر الغنائى الذى أخذ الشعراء يستبقون فى صناعته . وروى ابن رشي : أن أبا العتاهية وأبا نواس والحسين ابن الضحاك اجتمعوا يوماً فقال أبو نواس لينشد كل واحد قصيدة لنفسه فى

(٢) أغاني (سأسى) ١٥/١٠٠ .

(١) أغاني ٣٦٥/٨ .

(٢) المصدر نفسه ٣٦٦/٨ .

مراده من غير مدح ولا هجاء ، فأشدد أبو العتاهية :

يا إحقق إن الهوى قاتلي فيسروا الأكفان من عاجل
ولا تلوموا في اتباع الهوى فإننى فى شغلٍ شاغلٍ
عينى على عُتْبَةٍ مُنْهَكَةٍ بدمعها المنسكب السائل

فسلم له أبو نواس والحسين بن الضحاك وقالاه ، : أما مع سهولة هذه الألفاظ وملاحة هذا القصيد وحسن هذه الإشارات فلا ننشد شيئاً^(١) .

وعلى هذا النحو كان الشعراء يتنافسون فى صناعة هذا النوع من الغزل الغنائى الذى نما تحت تأثير الغناء ، واتسع نموه حتى اتخذ به بعض الشعراء كالعباس ابن الأحنف مذهباً يقصرون عليه أنفسهم طوال حياتهم ولا ينصرفون إلى غيره من أنواع الشعر الرسمى التقليدى من مدح ونحوه ، بل هم يعيشون فى شعر الحياة الاجتماعية والنوادر الأدبية ، وقد رققوا أفكارهم ، وهذبوا أساليبهم وأوزانهم ، وحاولوا أن يبلغوا فى ذلك كل مبلغ .

٩

تأثير الغناء العباسى فى موسيقى الشعر الغنائى

كان تأثير الغناء فى موسيقى هذا الشعر الغنائى أوسع من تأثيره فى معانيه ، إذ كان المغنون يحرفون فى الغناء القديم ، ويدخلون فيه ألحاناً فارسية ورومية^(٢) ، ولعل ذلك التحريف هو سبب الصراع ، الذى نجده فى كتاب الأغاني دائماً بين أنصار الغناء القديم كإسحق الموصلى ، وأنصار الغناء الجديد كإبراهيم ابن المهدي ، وكان يذهب مذهبه 'نحارق وشارية وريقت' ، وكذلك علوية وغيرهم كثير^(٣) .

واضطر هذا التحريف الشعراء أن يجددوا مع المغنين فى أوزانهم ، إذ

(٣) - أغاني (دار الكتب) ٦٩/١٠ وانظر :

العقد الفريد ١١٢/٤ .

(١) - البصلة لابن رشي ٨٢/١ .

(٢) - أغاني (دار الكتب) ٢٧٩/٥ .

العرب يمتاز غناؤها — كما يقول الجاحظ — بأنها « تقطع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة ، فتضع موزوناً على موزون ، والعجم تمطط الألفاظ فتقبض وتبسط حتى تلخل في وزن اللحن ، فتضع موزوناً على غير موزون »^(١) ، ومن ثمَّ نستطيع أن نفهم الصلة بين العروض العربي والغناء العربي ، فإن الأول فيما يظهر أُلِّفَ على أساس رُقْمِ الغناء التي عُرِفَتْ في العصر العباسي ، وما يؤيد ذلك ما يقوله إخوان الصفا من أن قوانين الموسيقى مماثلة لقوانين العروض^(٢) ، وما قاله إسحق مابقاً من أن النَّصْبَ يخرج كله من أصل الطويل في العروض ، ونفس الخليل صاحب هذا العروض ألف في الأصوات كتابين^(٣) ، ويقول ابن خلكان : إن معرفته بالإيقاع هي التي أحدثت له علم العروض^(٤) . ولعلنا من أجل ذلك كنا نجد كثيراً من ألفاظه الاصطلاحية التي وضعها في العروض شائعة في الغناء من مثل « السَّناذ والنَّصْب والثَّقِيل والخَفِيف والهَزَج والرَّمَل » . وكتب أبو العلاء فصلاً عن الألحان في الغناء ، فعرَّف بالثَّقِيل الأول والثَّقِيل الثاني وخَفِيف الثَّقِيل والرَّمَل وخَفِيف الرَّمَل والهَزَج على نحو ما يعرف العروضيون بأوزانهم ، إذ ضبط الثَّقِيل الأول بثلاث فقرات متساويات الأوزان ، وقاسه على مثال مفعولن ، بينما قاس الثَّقِيل الثاني بمفعولان ، أما خَفِيفه فقياسه مفعولان بالسكون ، والرَّمَل قاسه على مثال (لان مفعو) أو كما يقول العروضيون فاعلاتن ، أما الهَزَج فقياسه على مثال قال لي ، أو كما يقول العروضيون فاعلن^(٥) . وهذا الفصل يوضح العلاقة التي كانت موجودة بين الغناء والعروض العربي ، ونجد صاحب الأغاني يقول في أول كتابه : « إنه سيذكر اللحن وعروضه ، فإن معرفة أعاريف الشعر توصل إلى معرفة تجزئته وقسمة ألقانه » .

ومهما يكن فقد كانت هناك علاقة واضحة في العصر العباسي بين الغناء وأوزان الشعر ، ولعل أهم ما يلاحظ بصدد ذلك أن الشعراء نحوا الأوزان الطويلة

(١) البيان والتبيين ٣٨٥/١ .
 (٢) إخوان الصفا (طبع مصر) ١٤٤/١ .
 (٣) معجم الأدباء (طبع أوربا) ١٨٢/٤ .
 (٤) ابن خلكان (طبع مصر) ١٧٢/١ .
 (٥) الفصول والغايات ص ٨٨ .

المعقدة ، وخصصوها بالشعر التقليدى : شعر المديح ونحوه ، وكانت هذه الأوزان توجد فى العصر الإسلامى مع الغناء ، أما فى هذا العصر فإنها تكاد تختفى إلا أن تجزأ أو يدخلها فنون من التحريفات والزحافات .

ومن يدرس العروض الذى اكتشفه الخليل يحس مدى الصعوبات التى أحدثتها هذه الزحافات فى دراسة الشعر العربى ، وأكبر الظن أن الخليل عمد إليها عمداً ليستطيع الشعراء أن يجدوا منها منفذاً إلى الملاءمة بين الأوزان القديمة ونغم الغناء الجديد . وإن كثيراً من هذه الزحافات ليُسحِّل الوزن عن صورته القديمة ، وغاية ما فى الأمر أننا ألفنا أن نقول إن البحر حدث فيه زحاف ونحوه ، وإنه لا يزال على حاله ، ولم يخرج عن محيطه . ويستطيع الباحث أن يرجع إلى الرَّمْل مثلاً ، ووزنه فاعلاتن ، فيدرك أنه حينما يلمُّ به الزحاف فى الجزء الأول ويصبح فعلاتن ، يتغير عن صورته الأولى ويصير سريعاً لسرعة حركاته . ومن المعروف أن الحركات القصيرة تجعل البحر سريعاً ، بخلاف الطويلة فتجعله بطيئاً . وتلائم الأولى الموضوعات العنيفة ، بينما تلائم الأخرى الهدوء والحزن وما إليهما .

وهذا التغير الذى ألمَّ بالرمل بسبب الزحاف نراه يلمُّ أيضاً بسببه فى الأوزان والبحور الأخرى . وهو جانب نرى أصوله فى الشعر القديم إلا أن العباسيين أكثروا منه كثرة مفرطة ، فما يزالون يحرفون فى الأوزان ، حتى لينتهى بهم هذا التحريف إلى استحداث أوزان جديدة ، ويقول أبو العلاء إنهم استحدثوا فى هذا العصر المقتضب والمضارع اللذين سجلهما الخليل وليس لهما أصل فى الشعر القديم^(١) ، وهى ملاحظة جيدة ، وسبق أن رأينا المجتث عند "أليد بن يزيد" ، وقد أكثر منه العباسيون ، إذ نجده كثيراً عند بشار ومطيع وأبى أنواس ر. العتاهية وأضرابهم ، وأما المقتضب فهو عباسى ، واستعمله الشعراء فى نذرة ، ومن أمثلته قول أبى أنواس^(٢) :

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ .

(٢) معاهد التنصيص ٢٠/١ .

حامل الهوى تعبُ يستخفُّهُ الطَّربُ
 إن بكى يحقُّ لهُ ليس ما به لعبُ
 تضحكين لاهيةً والمحِبُّ ينتحبُ
 كلما انقضى سببُ منك جاعني سببُ
 تعجبين من سقَمي صحتي هي العجبُ

وأما المضارع فقد ذكر أبو العلاء أن منه عروض أبي العتاهية^(١) :

أيا عُتْبَ ما يضرُّ كِ أنْ تُطْلِقِي صِفَادِي

ومن أمثله قول سعيد بن وهب^(٢) :

لقد قلت حين قرُّ بت العيسُ يا نَوَارُ
 قفوا فاربَعُوا قليلاً فلم يَرَبَعُوا وساروا

وهناك وزن آخر استحدثه العباسيون وهو الحَبُّ أو المتدارك ، ومن أمثله

قول أبي العتاهية^(٣) :

هَمُّ القَاضِي بيتٌ يُطْرِبُ قال القاضى لما طُولِبُ
 ما فى الدنيا إلا مذنبُ هذا عُدْرُ القاضى واقلبُ

ويظهر أن أبا العتاهية كان مشغولاً بهذه الأوزان القصيرة ، فقد عُرِفَ بأن له أشعاراً لا تدخل في العروض^(٤) ، ولكن الرواة فيما يظهر أهملوها^(٥) . ويقول ابن قتيبة في ترجمته : « وكان لسرعته وسهولة الشعر عليه ربما قال شعراً موزوناً يخرج به عن أعاريض الشعر وأوزان العرب ، وقعد يوماً عند قصَّار فسمع صوت مِدْقَةٍ فحكى ذلك في ألفاظ شعره وهو عدة أبيات منها :

(١) الفصول والغايات ص ١٣٢ . والصفاد : القيد .

(٢) أغاني (سامي) ٦٩/٢١ . والعيس : الإبل . اربعوا : أقيموا .

(٣) مروج الذهب ٨٧/٧ .

(٤) أغاني (دار الكتب) ١٣/٤ .

(٥) ومن اشتهر بصياغة الشعر على أوزان

جديدة أيضاً رزين بن زنلورد مولى طيفور ابن منصور الحميري خال المهدي ، فأكثر شعره كان يخرج به عن العروض ، وكان ينحو في ذلك نحو عبد الله بن هرون بن السميدع البصري مؤدب آل سليمان . انظر معجم الأدباء ١٢٨/١١ وتاريخ بغداد ٤٣٦/٨ والأغاني (دار الكتب) ١٦٠/٦ .

للمنون دائراتٌ يُدِرْنَ صَرْفَهَا هن يَنْتَقِينَا واحداً فواحداً
وقال أيضاً :

عُتِبَ ما للخيالِ خبريني ومالي
لا أراه أثناني زائراً منذ ليالي
لو رآني صديقي رقي لي أو رثي لي
أو يراني علوي لأن من منوءٍ حالي^(١)

والمسألة لم تكن سهولة شعر وسرعته كما يقول ابن قتيبة ، بل كانت هذا الغناء العباسي وما يستلزمه من أوزان وأنغام جديدة .

ومهما يكن فإن الغناء نوع أوزان الشعر في العصر العباسي تنوعاً واسعاً ،
فبينما كان يقضى على بعض الأوزان الطويلة المعقدة، أو يكاد، كان يُشيع الأوزان
الأخرى التي تتلاءم معه من مثل المتقارب والرمل والمزج والخفيف ، فإن ألم
بالأوزان الطويلة أخذ ينوع فيها بما يحدثه من مشطوراتها ومجزوماتها ، أو من
اختلاف في ضروبها وأعاريفها . وقد فتح التحليل — كما قلنا — أبواب الزحافات
في العروض ليعُدّل الشعراء في إيقاعات الأوزان القديمة ونغماتها ، وكان هذه
الزحافات خروق في الرُّقْم الموسيقية وضعها التحليل لينفذ منها الشعراء إلى التعديل
في الأوزان التي كان يتطلبها الغناء العباسي .

ونستطيع الآن أن نفهم لماذا أدخل التحليل دراسة الزحاف في العروض ،
ولماذا ترك دوائره مفتوحة ، وجاء فيها بأوزان مهمة ، فقد كان يشعر بحاجة
الغناء إلى التجديد في أوزان الشعر ، ولو أنه عاش إلى عهد أبي العتاهية لنبّه على
ما استحدثت من أوزان هو وغيره من الشعراء .

وأكبر الظن أن عروض التحليل لم تضبط كل ما عُرف في عصورها من
أوزان في الشعر العباسي ، بل إنا نراها تقصّر في ضبط بعض أوزان الشعر القديم ،
فهناك قصائد أثرت عن العصر الجاهلي وهي خارجة عنها ، يقول أبو العلاء :
« وقصيلة عبيد (أقفر من أهله مكنحوب) ، وزنها مختلف ، وليست موافقة

(١) الشعر والشعراء ص ٤٩٧ .

لمذهب الخليل في العروض . وكذلك قصيدة عدي بن زيد العبادي :
قد حان أن تصحرو لو تُقصر وقد أتى لما عهدت عُصْرُهُ^(١)

ومن ذلك قصيدة المرقش :

هل بالديار أن تجيب صَمَمٌ لو أنَّ حَيًّا ناطقًا كَلَمٌ
فإنها غير مستقيمة الوزن كما يلاحظ صاحب الصناعتين^(٢) . ومن ذلك
نونية سُلَمَى بن ربيعة السابقة :

إن شِواءً ونشوةً وخبَّابَ البازل الأمون

فقد لاحظ التبريزي أنها خارجة عن العروض التي وضعها الخليل^(٣) .
وهناك قطع صغيرة منتشرة في كتب الأدب من الصعب أن تضبط على أوزان
الخليل ولكن مهما يكن فإن جهله في هذا الباب كان ممتازاً .

وصنيع الغناء في أوزان الشعر العباسي يجعلنا نفكر فيما يمكن أن يكون قد
صنع في القوافي، إذ استحدث العباسيون المزدوج والمسمط^(٤) ، أما المزدوج
فلعل أول من استخدمه بشار بن برد^(٥) ، وأخذ الشعراء يستخدمونه من
حوله وبعده في الشعر التعليمي، كما نرى في قصيدة بشر بن المعتمر التي رواها
الملاحظ له في كتابه الحيوان^(٦) ، ولا نراه يشيع في الشعر الغنائي ، وهو
يتألف من شطرين على قافية ثم من شطرين آخرين وهكذا . وأما المسمط
فيصاغ في أدوار متخالفة القوافي، غير أن كل دور يختم بشر يتحد مع الدور
الأول في قافيته . على أننا نجد في ديوان ابن المعتز منظومة على طراز الموشحات
الأندلسية تمضي على هذا النحت :

أيها الساقى إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

ونديم همت في غُرَّتِهِ

وبيشرب الراح من راحته

(١) الفصول والغايات ص ١٢١ .
(٢) الصناعتين (طبعة عيسى الحلبي) ص ٣ .
(٣) التبريزي على الحماة ٨٣/٣ .
(٤) نقد النثر لقدامة ص ٦٤ .
(٥) أغاني (طبع دار الكتب) ١٤٥/٣ .
(٦) الحيوان ٤٥٥/٦ .

كلما استيقظ من سكرته
جذب الزق إليه واتكى وسقاني أربعاً في أربع

وتستمر المنظومة على هذا النمط . غير أن هذه الموشحة منتحلة على ابن المعتز
وهي لابن زُهْر الشاعر الأندلسي المشهور^(١) ، والشائع أن الموشحات فن
أندلسي خالص^(٢) .

ومما ينسب إلى هذا العصر ضرب يسمى المواليا ، وهو شعر ينظم من بحر
البسيط بعبارة عامة ملحونة وتقفى شطوره أربعة أربعة ، ويقولون إن مولاة للبرامكة
هي التي بدأت هذا الضرب^(٣) . وهو الذي يعرف عندنا الآن بالموال . على
أن هذه القصة يحوطها شيء من الغموض . ومهما يكن فإن الغناء العباسي لم يؤثر
تأثيراً واسعاً في القوافي ، على نحو ما أثر في الأوزان ، إذ يترك ذلك للأندلس
والغناء هناك وما نشأ معه من موشحات وأزجال .

١٠

تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي

وتأثير الغناء العباسي لم يقف عند موسيقى الشعر الغنائي ، بل تعداها إلى
موسيقى الشعر التقليدي ، فقد كان أكثر الشعراء العباسيين ينظم من النوعين
جميعاً ، فأحدث ذلك صلة واضحة بينهما ، وأخذ كل منهما يتأثر بما يصيب
الآخر في مناهجه وطرق صناعته ، ولذلك كنا نجد في الشعر الغنائي كثيراً من
الأوزان الطويلة الشائعة في الشعر التقليدي ، كما نجد في الشعر التقليدي كثيراً
من الأوزان القصيرة المجزوءة أو المولدة الشائعة في الشعر الغنائي ، على نمط ما
ما نجد في شعر مسلم بن الوليد زعيم الشعر التقليدي ، فقد روى له في ديوانه
قصيدتان من وزن مولد إحداهما^(٤) :

(١) معجم الأدباء ٢٢/٧ وانظر المغرب في
حل المغرب (الطبعة الثانية بدارالمعارف) ٢٧٢/١ .
(٢) انظر هنا العصر العباسي الأول للمؤلف (دارالمعارف) ص ١٩٩ . ص ١٩٤ . المعمود الذي حطمه الشوق .
(٣) ديوان مسلم (طبعة دارالمعارف)
(٤) اللمهورى على الكافية ص ٣٦ .

يا أيها المغمودُ قد شَفَّكَ الصَّدُودُ
والأخرى^(١) :

نَبَا به الوسادُ وامتنع الرقادُ
وصنَّع سَلَمُ الحاسر أربجوزة على جزء واحد مدح بها موسى الهادي ، ومما يقوله فيها :
موسى المطرُ غيثُ بكرُ
عَدْلُ السَّيَرِ باقى الأثرِ
وهي تمضى على هذا النمط ، ويقول ابن رثيق إنه أول من ابتدع ذلك
فى الرجز^(٢) .

وليس هذا كل ما صنعه الغناء بالشعر التقليدى ، فقد أثر فيه من جانب
آخر هو جانب « الموسيقى الداخلية » وما يستتبعه ضبطها من عناية بفنون البديع
الصوتية . ولعل أهم شاعر تقليدى نجده فى هذا الجانب هو البحترى ، فقد
كان يعنى بالموسيقى الداخلية عناية شديدة ، حتى ليروع النقاد روعة بالغة .
وحقاً إنه ملأ آذان عصره بألحان عذبة جميلة ، وعبر الآمدى عن ذلك
عبارات مختلفة إذ يقول فى كتابه (الموازنة بين الطائيين) عن شعره : « إنه صحيح
السبك ، حسن الديباج ، ليس فيه سفساف ولا ردىء ولا مطروح »^(٣) ويقول
عنه أيضاً : « إنه يؤثر صحة السبك وحسن العبارة وحلو اللفظ وكثرة الماء والرونق »^(٤)
ولكن ماذا يريد الآمدى بهذه الأوصاف ؟ إنه لا يذكر إلا إشارات
وتلميحات ، وقد شكك عبد القاهر من مثل هذه العبارات وشيوعها فى النقد ،
إذ يقول : « إنك لا ترى نوعاً من أنواع العلوم إلا وإذا تأملت كلام الأولين
الذين علّموا الناس وجدت العبارة فيه أكثر من الإشارة ، والتصريح أغلب من
التلويح ، والأمر فى علم الفصاحة بالضد من هذا ، فإنك إذا قرأت ما قاله العلماء
فيه وجدت جلّله أو كله رمزاً ووحياً وكناية وتعريضاً وإيماء إلى الغرض من وجه لا
يَفْطِن له إلا من غلغل الفكر ، وأدق النظر ، ومن يرجع من طبعه إلى ألمعية يقوى

(٣) الموازنة (طبع الجوائب) ص ٢ .

(٤) الموازنة ص ٣ .

(١) ديوان مسلم ص ٢٤٠ .

(٢) انظر العمدة لابن رثيق (باب الرجز

والقصيد) .

معها على الغامض ، ويصل بها إلى الخفى ، حتى كأن بَسْلاً حراماً أن تتجلى
معانيهم سافرة الوجه لا نِقَاب لها ، وبادية الصفحة لا حجاب دونها^(١) . وحَقّاً
أن كتب النقد والفصاحة عندنا مملوءة بكثير من هذه العبارات التي نجدها عند
الآملى ، والتي تذهب إلى الرمز والتلويح والإشارة من طرف خفى ، ويظهر
أن هذا عيب يعم في النقد جميعه العربى والغربى ، فنحن نجد « رتشاردز »
يعقد فصلاً في كتابه (أصول النقد الأدبى) يبحث فيه لغة النقد ، ويشكو من
إيهامها وغموضها نفس هذه الشكوى التي نجدها عند عبد القاهر^(٢) .

وإذن فينبغى أن نحترس من عبارات الآملى وأمثالها ، وإن كانت تلفتنا
إلى أن جمال الشعر عند البحرى لا يستقر في وعاء فلسفى أو ثقافى ، إنما يستقر
في المادة والجسم وما به من سبك وخفة ورشاقة ، ولكن هل نستطيع أن نقيس
هذا الجانب الصوتى الداخلى ونحلله ؟ وإذا استطعنا فبأى شئ نقيسه ؟ هل
يمكن أن نقيسه بالعروض ؟ يقول النقاد إن العروض إنما يقيس « الموسيقى الخارجية »
للشعر ، أما هذه « الموسيقى الداخلية » فإنه يفشل في قياسها لأنها « قيم
صوتية خفية » لا يمكن ضبطها ، وأشار إلى ذلك « لامبورن » في كتابه
(أسس النقد) إذ يقول : « توجد موسيقى داخلية في الشعر وهى أوسع من الوزن
والنظم المجردين »^(٣) . ويقول « سبنجارن » في كتابه (النقد الخالق) : « إن
البيتين من الشعر المرسل قد يتطابقان في الوزن ولكن من لا يشعر باختلاف
بينهما كاختلاف شعر بوب من نثر دى كوينسى ؟ »^(٤) . وحَقّاً أنه لا يوجد
بيتان في الشعر من صوت متكافئ واحد . قد يتفقان في قيمتهما الموسيقى ، ولكنهما
يختلفان بعد ذلك في قيمتهما الصوتية الداخلية ، فلكل بيت صوته الخاص الذى
لا يتحد مع صوت بيت آخر والذى يفضى بنا دائماً إلى هذا الجمال الموسيقى
الغريب .

(٢) Lamborn, Rudiments of Criticism, Chap. II.

(٤) Spingarn, Creative Criticism, p.45

(١) دلائل الإعجاز ص ٢٢٠ .
(٢) Richards, Principles of Literary Criticism, Chap. III.

والعروض لا يستطيع أن يقيس هذه القيم الصوتية الداخلية في موسيقى الشعر ،
ولاذن يحسن أن نبحث عن مقياس آخر ، ولعل من أهم هذه المقاييس التي تقيس
هذا الجانب ما اكتشفه عبد القاهر في دلائل الإعجاز من (قواعد النظم) أو
قواعد هذه « الموسيقى الداخلية » وقد اتخذ من البحرى وشعره دليلاً على هذه
القواعد التي وضعها إذ يقول : « اعمد إلى قول البحرى :

بلونا ضرائباً من قد نرى فما إن رأينا لفتح ضريباً^(١)
هو المرء أبدت له الحادثا ت عزمًا وشيكًا ورأيًا صليبا
تنقل في خلقى مؤود سمحاً مرجئ وبأساً مهيبا
فكالسيف إن جثته صارخاً وكالبحر إن جثته مستهيبا

فإذا رأيتها قد راقتك ، وكثرت عنك ، ووجدت لها اهتزازاً في نفسك ،
فعُدْ فانظر في السبب ، واستقص في النظر ، فإنك تعلم ضرورة أن ليس إلا أنه
قدّم وأخّر ، وعترّف ونكسر وحذف وأضمر ، وأعاد وكرر ، وتوخي على الجملة
وجهاً من الوجوه التي يقتضيها علم النحو ، فأصاب في ذلك كله ، ثم لطف
موضع صوابه ، وأتى ما أتى يوجب الفضيلة ،^(٢).

ويُبدى عبد القاهر ويعيد في هذا المقياس الذي اتخذته من النحو ، ولكن
فاته أن علم النحو لا يكشف « الموسيقى الخارجية » موسيقى العروض ؛ فأولى به
ألا يكشف « الموسيقى الداخلية » موسيقى النظم وهي لا ترتبط به ولا بقواعده ،
ولم ينفع عبد القاهر ما اعتمد عليه من فلسفة وتفكير دقيق في فهم العبارات
والأساليب اللغوية ، وبذلك فشل علم النحو عنده في تحليل هذا الجانب ،
لأنه الجزء الموسيقى الذي لا يتكرر ، والذي كان من أجل ذلك لا يمكن ضبطه
في نحو ولا عروض ، وقارن بين قصيدتين من وزن واحد عند البحرى وأبى تمام
بل قارن بين بيتين من قصيدة واحدة عند البحرى فستجد فروقاً وخلافات
كثيرة .

(١) ضرائب : طبائع . ضريباً : شيباً . (٢) دلائل الإعجاز ص ٦٥ .

ومهما يكن فإن تحليل الموسيقى الداخلية في الشعر لا يكشفه النحو ولا العروض ، ولعل خيراً من ذلك أن نرجع إلى ما لاحظته « لامبورن » في كتابه (أسس النقد) من أن هذه الموسيقى يشخصها جانباين مهمان ، هما اختيار الكلمات وترتيبها من جهة ، ثم المشاكلة بين أصوات هذه الكلمات والمعاني التي تدل عليها من جهة أخرى ، حتى تحدث هذه الصناعة الغريبة ^(١) . أما الجانب الأول وهو اختيار الكلمات وترتيبها فقد اهتم به العباسيون اهتماماً شديداً وجعلوه محور الفصاحة والبلاغة كما نرى ذلك في كتابات الجاحظ ، إذ يكثر من توصية الأدباء بتصفية أماليهم واختيار ألفاظهم ، وما يزال يرشدهم إلى مواقع الكلمات واستعمالها وما يحسن منها وما يستهجن ^(٢) . ولعل من طريف صنيعة أنه وضع فاصلاً بين صناعة العباسيين ومن سبقهم من الأعراب ، وأقام هذا الفاصل على الملازمة الدقيقة بين الكلمات والحروف ، إذ يقول : « ومن ألفاظ العرب ألفاظ تنافر وإن كانت مجموعة في بيت شعر لم يستطع المنشد إنشادها إلا ببعض استكراه ^(٣) » . فالشعر القديم كما يلاحظ الجاحظ لا يبلغ من تنقيح ألفاظه وتصفيتها مبلغ الشعر العباسي الذي كان يعيش فيه والذي ألهمه هذا الحكم ، ويحمد الجاحظ لحدائق الشعراء تخييرهم ألفاظهم وملاءمتهم بين كلماتهم حتى لكانها سُبكت سبكاً واحداً ^(٤) . وكان الناس من حول الجاحظ يعجبون مثله بهذا الجانب ، يقول بعض الأدباء العباسيين : « لقد ركم حُسْنُ الألفاظ وحلاوة مخارج الكلام ، فإن المعنى إذا اكتسى لفظاً حسناً ، وأعاره البليغ مخرجاً سهلاً ، ومنحه المتكلم دلاً متعشفاً ، صار في قلبك أحلى ، ولصدرك أملئ ، والمعاني إذا كُسيَت الألفاظ الكريمة ، وألبست الأوصاف الرفيعة ، تحولت في العيون عن مقادير صورها ، وأرُبَّتْ على حقائق أقدارها بقدر ما زُيِّنَتْ وحسَّبَ ما زُخِرَتْ » ^(٥) . ولعل هذا ما جعل الجاحظ يقول من بعض الوجوه إن البلاغة في الألفاظ لا في المعاني ^(٦) . فقد بلغ الشعراء والأدباء من تصفية ألفاظهم

(١) Lamborn, Rudiments of Criticism , (٤) البيان والتبيين ١/٦٧ .

(٥) البيان والتبيين ١/٢٥٤ . Chap. III.

(٦) الحيوان للجاحظ ٣/١٣١ .

(٢) البيان والتبيين ١/٢٠ .

(٣) البيان والتبيين ١/٦٥ .

ولاحكام تحبيرها ما جعل الناقد العباسي يحسُّ أن المعاني إذا مسَّبت مسبكاً جيداً تتحول عن مقادير صورها ، وتُربِّي على حقائق أقدارها .

والبحرئ هو أبرعُ شاعر عباسي يصوِّر هذا الجانب وما بلغ الشعراء من إحسانه وتحبيره ، فقد عُرِفَ بمهارة واسعة فيه ، ويقول الباقلاني : « إنه كان يتتبع الألفاظ وينقدها نقداً شديداً »^(١) وما يزال يتتبعها وينقدها حتى يؤلف منها ألفاظاً عذبة بجسيلة يحسُّ ابن الأثير إزاءها « كأنها نساء حسان عليهن غلائلُ مصبَّغات وقد تحلَّين بأصناف الحلَّى »^(٢) فالفاظه عليها رشاقة وأناقة ، ولها صوت جميل كوسوسة الحلَّى ، بل قد يكون لها خشخشة الحصى ، ولكنه حصى من هذا النوع الذي يقول فيه بعض الشعراء :

يروع حصاه حالية العذارى فتلمس بجانب العقيد النظيم
وأما الجانب الثاني وهو « المشاكلة بين اللفظ والمعنى » ، فقد كان الأدباء والنقاد وعلى رأسهم الجاحظ يتواصون به كثيراً^(٣) ، وكان البحرئ يستوفيه استيفاء غريباً ، حتى ليرتفع في بعض مقطوعاته إلى هذا الأفق الذي عُرِفَ به بعض الشعراء الغربيين من أمثال تينسون وفرجيل . ويمجد الباحث في كتاب « أسس النقد » للامبورن بحثاً واسعاً في هذا الجانب إذ حلله تحليلاً دقيقاً ، غير أنه تحليل خاص بموسيقى الشعر الإنجليزي ، وما تعتمد عليه من مقاطع وضغوط وحركات طويلة وقصيرة ، ومن العسير أن نطبِّق ذلك على شعر البحرئ ، فإن الشعر العربي لا يعتمد كالشعر الإنجليزي على المقاطع والضغوط والنبرات والحركات الطويلة والقصيرة . ومع ذلك نستطيع أن نلاحظ في وضوح أن البحرئ كان يشاكل بين ألفاظه ومعانيه مشاكلة دقيقة ، وقرأ له رثاءه للمتوكل إذ يقول :
تَحَلَّ عَلَيَّ الْقَاطُولِ أَخْلَقَ دَائِرُهُ
وعادتُ صرُوفُ الدَّهْرِ جَيْشًا تُغاورُهُ^(٤)

(٤) القاطول : موضع على دجلة كان به قصر المتوكل المسمى الجعفرى . أخلق : بلى . الدائر : الدارس . صرُوف الدهر : نوازه . تغاوره : تحاربه .

(١) إعجاز القرآن (طبع مطبعة الإسلام)

ص ١٠٦ .

(٢) المثل السائر (طبع بولاق) ص ١٠٦ .

(٣) البيان والتبيين ١/ ٨٣ ، ٨٨ ، ٩٢ ،

١١٤ ، ١٣٥ وما بعدها .

كَأَنَّ الصَّبَا تَوَفَّى نَلُورًا إِذَا انْصَبَتْ تُرَاوِحُهُ أَذْيَالُهَا وَتُبَا كَرُهُ^(١)
 وَرَبَّ زَمَانٍ نَاعِمٍ ثُمَّ عَهْدُهُ تَرَقُّ حَوَاشِيهِ وَيُورِقُ نَاضِرُهُ^(٢)
 تَغَيَّرَ حُسْنُ الْجَعْفَرِيِّ وَأَنْسَهُ وَقُوْضَ بَادِيُ الْجَعْفَرِيِّ وَحَاضِرُهُ^(٣)
 تَحْمَلُ عَنْهُ مَا كُنُوهُ فُجَاءَةً فَعَادَتْ سَوَاءٌ دُورُهُ وَمَقَابِرُهُ^(٤)

فإنك تحس بالقوة والعنف في هذا الرثاء ، إذ اختار البحرى ألفاظه من ذوات الحروف الضخمة أو من هذا النوع الذى كانوا يسمونه بالجزل ، لأنه غاضب ثائر ، وكأنه ينحت الألفاظ نحتاً ليعبر عن هذا الغضب وتلك الثورة التى أعلنها فيما بعد من القصيدة ، إذ دعا إلى الانتفاض على من قتلوا المتوكل ، وكان الخليفة الجديد هو الذى دبّر هذه المؤامرة . وليس من شك في أن البحرى كتب هذه القطعة بمفتاح موسيقى محكم ، فقد عبر بهذه الألفاظ الضخمة عن عاطفة الحزن الثائرة ، حتى لكان الألفاظ لها قعقة السلاح ودوى المواقع التعسة الحزينة ؛ ووفق في ربط القوافي بالهاء الساكنة ، فجعل الصوت بعد انطلاقه على الكلمات والمقاطع ينخفض فجأة عند القافية ، وكأنه لم تعد فيه بقية ، ثم يعلو وينطلق في الاندفاع على البيت الثانى ، وما يلبث أن ينخفض فجأة كرة أخرى . وهكذا ما يزال الصوت بين ارتفاع وانخفاض كأن الشاعر نائح ، فهو يرتفع بالصوت ، وما يلبث أن ينخفض به لشدة التأثر والتعب . وبذلك مثل البحرى زفريات الحزن تمثيلاً جيداً ، وندب المتوكل الخليفة المقتول على عرشه ندباً خالداً . وقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى وصف بركة :

تَنْصَبُ فِيهَا وَفُودُ الْمَاءِ مُعْجَلَةً كَالْحَيْلِ خَارِجَةً مِنْ حَبْلٍ مُجْرِيهَا
 كَأَنَّهَا الْفِضَّةُ الْبَيْضَاءُ سَائِلَةً مِنَ السَّبَائِكِ تَجْرِى فِي مَجَارِيهَا
 إِذَا عَلَتْهَا الصَّبَا أَبَدَتْ لَهَا حُبُّكََا مِثْلَ الْجَوَاشِينِ مَصْقُولَا حَوَاشِيهَا^(٥)

تهلم . باديه : ظاهره . حاضره : داخله .
 (٤) سواء : متساوية .
 (٥) الصبا : ريح خفيفة كالنسيم تهب من جهة الشرق . الحبك : الطرق فى الرمل ، الجواشن : الدروع .

(١) تراوحوه : تتأبه فى الرواح (عشا) .
 تباكره : تهب عليه بكرة (صباحاً) .
 (٢) ناعم : ناعم أهله . حواشيه : جوانبه ، ورقة حواشيه كناية عن سعادة أوقاته ، والشجر الناضر : الجميل ، والمراد أن عهده جميل .
 (٣) الجعفرى : قصر المتوكل . قوض :

فحاجبُ الشمس أحياناً يضاحكها ورَيْقُ الغيث أحياناً يباكيها^(١)
إذا النجومُ تراءتُ في جوانبها ليلاً حُسِبَتْ سماءُ رُكِبَتْ فيها

فإنك تشعر أنه أودع هذه القطعة كل ما يمكن من حِلْيَةِ الصوت وزينته ،
فالألفاظ تعبر بأنفاسها عن معانيها ، إذ عرف كيف يختارها وكيف يلائم بينها
حتى جعلنا نحسُّ هذه الحال من شدة اقتضائها لقوافيها . وهذا الجانب من
جوانب إحكام القافية وقف عنده النقاد العباسيون كثيراً ، وألحوا على الشعراء أن
تصير القوافي إلى قرارها بحيث تتصل بشكلها ، وتأخذ حظها من الأماكن المقسومة
لها^(٢) ، حتى يقول شبيب بن شيبه إن حظَّ جودة القافية وإن كانت كلمة
واحدة أرفعُ من حظ سائر البيت^(٣) .

وقد أقبل الشعراء يرصدون قوافيهم ، ويرشحون لها على صور وهيئات مختلفة ،
ولعل في هذا ما يلفتنا إلى أن الترشيح والإرصاد وغيرهما من ألوان البديع الصوتية
التي ترتبط بقوافي الشعر إنما نشأت تابعة لهذه العناية التي كلفَ بها الشعراء ،
إذ كانوا يلائمون ملاءمة شديدة بين الألفاظ والغناء ، وما يزالون بشعرهم حتى
يحيلوه أنغاماً وأرقاماً موسيقية .

وأيّاً كان فالبحرَى كان يعرف كيف يلائم بين ألفاظه ، وكيف يرشح
لقوافيه ، وكيف يهيئ لها مكانها ، ويصِفُ الآذان للقائها ، إذ كان شاعراً ممتازاً
في فن الصوت وإن اشتهر بستملة من القيثارة العتيقة ، قيثاره الرعاة القدماء
التي حطَّها أصحاب الشعر الغنائي — كما رأينا — في كثير من صورها وجوانبها ،
ولكنه عرف كيف يستخرج من هذه القيثارة المحظمة أصواتاً جديدة معجبة ،
شأن الموسيقيين الممتازين . وكان يعرف في نفسه هذه الخاصة وكان تيسراً بها
مُدلاً ، حتى قالوا إنه كان إذا أنشد يتشادق ويتزاور في حركته مرة جانباً ومرة
القهقري ، ويهز رأسه مرة ومنكبه أخرى ، ويشير بكمه ، ويقف عند كل
بيت ، ويقول : أحسنتُ والله ، ثم يقبل على المستمعين فيقول : ما لكم لا تقولون

(١) حاجب الشمس : قرنها عند طلوعها . (٢) البيان والتبيين ١/ ١٢٨ .
ريق الغيث : أوله . (٣) البيان والتبيين ١/ ١١٢ .

لى أحسنت ، هذا والله ما لا يحسن أحد أن يقول مثله ، وربما صنع ذلك أمام
الخلفاء فضج المتوكل من صنيعة ذات يوم وأقبل على الصيهرى فقال : أما تستمع
ما يقول يا صيهرى وكان ينشده قصيدته :

عن أى ثَغَرٍ تَبْتَهِسِمْ وبأى طَرْفٍ تَحْتَسِكِمْ

فقال : بلى يا سيدى مُرِّنى فيه بما أحببت ، فقال : بحياتى اهتجته على هذا
الروى الذى أنشدنيه^(١).

ومهما يكن فإن البحترى استطاع أن يحول موسيقاه إلى ألحان وأرقام
موسيقية خالصة ، وقرأ له هذه القطعة :

لى حبيبٌ قد لجَّ فى الهجر جِدًّا وأعاد الصبودَ منه وأبدى
ذو فُذُونٍ يُرىكَ فى كل يومٍ خلُقًا من جفائه مُسْتَجِدًّا
بتأبى مَنَعًا ، وَيُنْعِمُ اسْعَا فأويدنو وصلًا ، ويبعد صدًّا
أغنى راضيًا وقد بِتُ غضبًا نَ ، وأمسى مولىً ، وأصبح عبدا
وبنفسى أفدى على كل حال شادنا ، لويُتمسُّ بالحسن أعدى^(٢)
مرِّبى خاليا فأطمع فى الوَصِّ ل وعرضتُ بالسلام فردًّا
وثنى خدَّه إلى على خو ف تقبَّلتُ جلنارًا ووردا^(٣)
سيدى أنت ، ما تعرضتُ ظلمًا فأجازى به ولا خُنتُ عهدًا
رقِّ لى من مدامع ليس ترقَّا وارث لى من جوازيج ليس تهندا
أترانى مستبدلاً بك ما عشتُ متُ بديلاً ، أو واجداً منك زيدا
حاشَ لله ، أنت أفتنُّ الحَا ظًا ، وأحلى شكلا ، وأحسن قيدا

فقد كان صاحب الصناعتين يعجب بها إعجاباً شديداً^(٤) ، وحقاً إن
البحترى استوفى فيها كل ما يمكن من وسائل التفوق فى فن الصوت ، فأنت تراه يبدأ

(١) معاهد التنقيص ٨٣/١ .

(٢) الشادن : ولد الظبية تشبه به الفتاة
الجميلة .

(٣) الجلنار : زهر الرمان الأحمر .

(٤) الصناعتين ص ٦٣ .

فيوفق بين الشطرين في المطلع ، ويجعلهما مصرعين هذا التصريح الذي كان يعجب به أصحاب البيان ، ولا يكتفى بذلك بل نراه يلائم بين الحروف في الشطرين ؛ فقد تكررت الجيم في الشطر الأول كما تكررت الدال في الشطر الثاني فأحدث ذلك توافقاً صوتياً بين الكلمات ، وما تلبث أن تراه في البيت الثالث يوفق بين الألفاظ توفيقاً دقيقاً ، إذ جاء بكلمة «يتأني» كأنها مشدودة إلى كلمة «ينعم» بواسطة هذا الرباط المحكم «منعاً» . وهنا نحس ما يصنعه التوافق الصوتي بين الحروف والكلمات من صلة في العبارات ، وما يزال البحرى يطلب هذا «التوافق الصوتي» حتى يأتي في الشطر الثاني بكلمتين ثم أخريين على نسقهما وحركاتهما ، واستطاع أن يصل إلى ذلك بهذا «الطباق الصوتي» بين «يدنو ويبعد ووصلا وصدأ» وإن هذا ليلفتنا إلى أن الطباق العباسي يمكن أن نعتبر بعض جوانبه أيضاً لوناً صوتياً يأتي به الشاعر من أجل الموسيقى . ومثل الطباق في ذلك هذا التقسيم الذي نراه في البيت والذي كان يُعرف به البحرى . والحق أن صاحبنا كان يعرف سر مهنته معرفة دقيقة ، وانظر إليه في البيت الرابع كيف حقق لنفسه موسيقاه بما أحدث فيه من الصلة والقرباة بين كلماته ، فكل كلمة تُقبل على أخيها ، تقبل أمسى على أصبح ، ومولى على عبدا ، كأن الكلمات من أسرة واحدة ، وليست هذه الأسرة إلا أسرة «الطباق الصوتي» وما تستتبعه من تقسيم . وانظر في البيت الخامس إلى الكلمتين : بنفسى أفدى ، ألا تحس أنهما متشابتان كأنهما عقدتا الخناصر . وانظر في البيت السابع إلى الجلنار والورد تر البحرى يلائم بين ألفاظه ويشاكل بين كلماته حتى يستوعب هذا اللون الذي كان يعجب به أصحاب البديع والذي سمي بعد مراعاة النظر .

وانظر إلى قوافي الأبيات كيف أحكم قرارها فقد تتابعت منسقة تنسيقاً جيداً وها هي (أبدا ، صدا ، عبدا ، أعدى ، فردا ، وردا ، عهدا ، تهدا ، ندا ، قدأ) فإنك تراها متحدة في عدد حروفها وحركاتها وسكناتها ، وسمى أصحاب البديع ذلك بعد بالتطريز ، وهو وشى غريب ، واستمع إلى هذا البيت :

ريقاً لي من مدامع ليس ترققاً وارث لي من جوانح ليس تهدا

فقد أقام الكلمات في الشطرين على صفين متقابلين وكأن كل كلمة في الشطر الأول تطلب قرينتها في الشطر الثاني ، وحاول ذلك ثانية في البيت الأخير :

حاشَ -َ لله أنت أفنُ الحَا ظًا وأحلى شكلاً وأحسن قَدًا

ولكنه لم يبلغ من ذلك ما بلغه في البيت السابق ، وهو وجه من وجوه التوافق الصوتي ويسميه أصحاب البديع باسم المماثلة . ومن يقرأ في شعر البحري يجد أمثلة كثيرة للجوانب الموسيقية الأخرى التي ضبطها أصحاب البديع؛ من مثل التصدير والترصيع وغير ذلك مما يتصل بالصوت وتنظيمه وتنظيها موسيقياً خاصاً .

ونحن لا نتصفح ديوان البحري حتى نحس إحساساً عميقاً بأن موسيقى الشعر العربي أصيبت بترف صوتي شديد؛ إذ استطاعت أن تنهض بقم فنية لم يكن يحلم بها الشعراء القلماء ، شعراء البادية . والحق أن البحري استطاع أن يستخرج من القيثارة القديمة للشعر كل ما يمكن من مهارة فنية للصوت والموسيقى ، وقرأ له قصيدته السنية التي يصف فيها إيوان كسرى فإنك ستراع حين تراه لا يكتفى بالتوافق الصوتي بين بعض الكلمات أو بعض الحروف في بعض الأبيات ؛ بل هو يعم هذا التوافق في القصيدة كلها ، واستمع إليه يستلها بقوله :

صُنْتُ نَفْسِي عَمَّا يَدْنُسُ نَفْسِي وَتَرَفَعْتُ عَنْ جَدَا كُلِّ جَبَسٍ^(١)
وَتَمَامَكْتُ حِينَ زَعَزَعَتْنِي الدَّهْ رُ التَّمَاثُ مِنْهُ لَتَعْنِي وَنَكْسِي^(٢)
بُلُغٌ مِنْ صُبَابَةِ الْعِيشِ عِنْدِي طَفَفَتْهَا الْأَيَّامُ تُطْفِئُ بَخْسِ^(٣)
وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدٍ رَفَةٍ عَلَّلَ شُرْبُهُ وَوَارِدِ خِمْسِ^(٤)

(١) الجدا : العطاء . الجبس : التيم .

(٢) النكس : الانقلاب على الرأس .

(٣) البلغ : جمع بلغة وهي ما يكون من العيش . والصبابة : البقية ، طفتها :

نقصتها . البخس : الفين .

(٤) الرفه من العيش : اللين . والعلل :

الشرب تباعاً . الخمس : أن ترد الإبل الماء بعد ثلاثة أيام .

وقديماً عهدتني ذاهنات
ولقد رابني نبؤ ابن عمي
وإذا ما جفيت كنت حرياً
حضرت رجلي الهوم فوجها
أتسلى عن الحظوظ وآسى
ذكرتهم الخطوب التوالى
وهم خافضون في ظل عال
حيل لم تكن كأطلال سعدى
ومساع لسولا الحبابة منى

آيسات على الدنياات شمس^(١)
بعد لين من جانبيه وأنس^(٢)
أن أرى غير مصبح حيث أمسى
ت إلى أبيض المدائن عيسى^(٣)
لحل من آل ساسان درس^(٤)
ولقد تذكر الخطوب وتسنى
مشرف يحسب العيون ويخسى^(٥)
في قفار من البساس ملس^(٦)
لم تطبقها مسعاة عيس وعيس^(٧)

فإنك لا شك وعيت ما في هذا الصوت من جمال وزينة ، وإذا أخذت
تحقق مرجع هذا الجمال ومرد هذه الزينة وجلسهما جميعاً يعودان إلى توافقات
موسيقية . وركز البحري هذه التوافقات في القافية ، إذ اختار لنفسه قافية
ثلاثية في القصيدة كلها حتى يطرزها بهذا التمييق والوشى البالغ . والإنسان
لا يتابع البحري في هذه القصيدة حتى يشعر في وضوح بأنه يسمع
الصوت من جهة ويبصره من جهة أخرى ، فهو مجسم في شكل رائع . وقد
وصل صاحبنا إلى هذا التجسيم لا عن طريق القافية وحدها ؛ بل عن طريق

(٥) خافض : راغد العيش رافقه ، عال :
قصر شاقق ، ويقصد القصر الأبيض .
مشرف : بالغ الارتفاع ، يحسب العيون :
يفحصها إذا نظرت إليه ، لارتفاعه الشديد .
يخسى : يؤذي ويؤلم .

(٦) حلل : جمع حلة ، وهي الطائفة من
بيوت القبيلة ، البساس : القفار ، ملس :
خالية .

(٧) مساع : مكارم وأعمال جليلة . لم
تطبقها : لم تستعملها ، عيس : قبيلة يمنية ،
وعيس : قبيلة مضرية .

(١) الهنات هنا : الخصال ، الدنياات :
الأشياء والأغراض الخسيسة ، شمس : غنية .
(٢) رابني : أوقفني في الريب والشك ،
نبو : جفوة ونفور ، ويقصد باین عمه الخليفة
المتنصر .

(٣) أبيض المدائن : يريد القصر الأبيض
بالمدائن ، وهو من صنع الأكاسرة ، والعيس :
الناقة القوية .

(٤) آسى : أحزن ، وآل ساسان : هم
حكام الفرس من الأكاسرة قبل الإسلام ،
درس : دارس وعاف .

التوفيق في الملاعبة بينها أو بعبارة أدق بين الحرف الأخير منها وهو السين ، وبين الكلمات الأخرى في أبيات القصيدة كلها ، فكثير منها تكثر فيه السين . وأعد النظر في الأبيات السابقة وخاصة الأول منها والثاني والتاسع والثاني عشر والثالث عشر فإنك تراه يعرف كيف يأتي بكلمات من ذوات السين كي يلائم بينها وبين القافية ؛ حتى يشعر الإنسان كأن الكلمات تريد أن تتجاذب فبينها صلة شديدة من الموسيقى . ولم يكتف البحري بالإكثار من حرف السين في القصيدة ، بل جنح إلى فكرة ربما كانت أكثر تعقيداً من سابقتها ، وهي فكرة الإكثار من حركات الكسر في الكلمات ، وبذلك أوجد مجانسة واسعة بينها وبين القافية ، كأن يقول في الأبيات السابقة :

وقديماً عهدتني ذا هناتٍ آياتٍ على الدنيات شمسٍ

وواضح ما في هذا البيت من تقطيعات صوتية داخلية ، ولكن الذي يهمنا الآن وما نلفت إليه هو أنه عمد إلى الكسرة فعممها في كثير من الكلمات بحيث لا يصل الإنسان إلى القافية إلا ويحس بأن الكلمات تتجاذب تجاذباً شديداً ، ولعل ذلك هو السبب في أنه أكثر في تلك القصيدة من صنع قوافي داخلية قبل القافية الخارجية على نمط ما نرى في قوله :

ونماسكتُ حين زعزع عني الدهرُ التماساً منه لتعسى ونكسي

وأكثر من هذه القوافي الداخلية في القصيدة لتم له تقطيعات صوتية يستطيع بها أن يرتفع هذا الارتفاع الفني الذي جعل القدماء يقولون إن شعر البحري به صناعة خفية ، وليست هذه الصناعة الخفية إلا ما نصفه الآن من هذه المهارة الفائقة في استخدام فن الصوت في الشعر ومعرفة قيمه والاحتكام إليها في صناعته . ويتصل بهذه القوافي الداخلية ما نراه في «سينيته» من تقطيعات في الكلمات كأن يقول :

وإذا ما جُفيتُ كنت حرياً أن أرى غير مصبحٍ حيث أمسى

فإنك تراه يوازن بين الكلمتين «غير مصبح» و «حيث أمسى» موازنة دقيقة فهو

يخرجهما متجاذبتين ولكن لا بواسطة السينات ولا بواسطة الكسرات وإنما بواسطة التجانس الصوتي فيها ، فقد سُبقت الأولى بغير والثانية بحيث ، وهما متوافقتان في عدد الحروف والحركات والسكنات ، ونفس الكلمتين مصباح وأمسى بينهما اتفاق في الموسيقى إذ هما يبدآن بضمة ثم مكون فكسر . ومن هذا النمط قوله :

وَهُمْ خَافِضُونَ فِي ظِلِّ عَالٍ مُشْرِفٍ يُخَسِرُ الْعِيُونَ وَيُخْسِي

فإنك تراه هنا يلائم ملائمة أوضح من حيث التوافق الصوتي إذ عبر قبل يُخْسِي بكلمة يحسر ، وكأنه أراد أن يتعلمها برائد بديع من جنسها . والحق أن البحري فكر طويلاً في الحركات والسكنات والحروف والكلمات في أثناء صناعته لتلك القصيدة . ولعل ذلك هو الذي جعله يصل إلى ملائمة أخرى بين القافية وكلمات البيت ، ولكن لا من حيث السينات أو الكسرات أو التقطيعات الصوتية ، وإنما من حيث عدد الحروف ، إذ يلاحظ من يتبعه في هذه القصيدة أنه عني بالكلمات الثلاثية في صناعتها عناية وفرت كثيراً من القيم الصوتية ، كأن يقول :

وَبَعِيدٌ مَا بَيْنَ وَارِدٍ رَفَةٍ عَلَلِ شُرْبُهُ وَوَارِدٍ خِمْسٍ

فإنك تحس في هذا البيت جمال الكسرات ، وتحس شيئاً آخر وهو نوع من التوافق الصوتي بين آخر الشطر الأول وبين القافية ، إذ اتحد معها في عدد الحروف والحركات والسكنات ، وهو حقاً لم يتحد في الحرف الأخير معها ، فإن ذلك يخصصه الشعراء بمطالع قصائدهم إذ يصرعونها على نحو ما نرى في القصيدة نفسها ، فالشطر الأول كأنه مسجوع مع الشطر الثاني ، وما في هذا البيت الذي نحن بصددده ليس تصريحاً ، ومع ذلك فهو ضرب دقيق من التوافق الصوتي ، عممه البحري في كثير من أبيات القصيدة على نحو ما نرى في الأبيات الثالث والسادس والثالث عشر من القطعة السابقة . ومن ينكر أن كلمة علل تلاامت مع أخواتها في البيت بواسطة هذه الثلاثية المشتركة بينها وبين القافية ؟ أرايت إلى

أى حد استطاع البحرى أن يوفر كثيراً من القيم الصوتية فى هذه القصيدة بطريقة قد تكون معقدة ولكنها فى غاية الدقة ؟ ، إذ أمكنه بملاحظات بين القافية وعدد حروفها ورويتها وحركة رويتها وبين كلمات البيت أن ينهض بموسيقى بديعة .
وهذه الملاحظة يوزعها البحرى على قصائده الأخرى فى ديوانه ، ولكنه لا يركزها فى قصيدة كما ركزها فى تلك القصيدة السينية ، فقد جمع لها كل ما يستطيعه من مهارة فى استخدام فن الصوت وما وقف عليه من أسرار .
وما من شك فى أن ذلك كله نشأ عند البحرى متأثراً بموسيقى الشعر الغنائى إذ كانت هذه الموسيقى تعتمد عليه فى أصواتها وأرقامها ؛ وكانت هى وما ترتبط به من غناء تُعين عليه ، وتدعو إلى العناية به والتجديد فيه .

الفصل الثالث

الصنعة والتصنيع

قه ما راح في جوانحه من لؤلؤ لا ينسام عن طلبه
يخرج ضوء السراج من لهبه

(بشر)

١

الشعر في القرنين الثاني والثالث وعلاقاته الجديدة

لا نكاد نمضي في القرن الثاني للهجرة حتى يقوم على صناعة الشعر أمشاج من العرب والموالي الذين كانوا يعيشون في المراكز العقلية الكبرى وخاصة البصرة والكوفة ، فكان طبيعياً أن تتطور صورته وأن تختلف عن صورة الشعر القديم الذي كان يستمد من علاقات البادية وصلاتها الحسية والمعنوية ، لسبب بسيط ، وهو أن مَنْ ينظمونه يَحْيَوْنَ في المدن ، وتؤثر فيهم علاقات وصلات جديدة ، بعضها سياسي ، وبعضها حضري واجتماعي ، وبعضها عقلي وثقافي ، ونحن نسوق طائفة من هذه العلاقات والصلات الجديدة .

الدعوة العباسية

أخذت هذه الدعوة في الظهور منذ أوصى أبو هاشم بن محمد بن الحنفية بالإمامة من بعده إلى محمد بن علي بن عبد الله بن العباس ، فتحولت إليه الفرقة المعروفة في تاريخ الشيعة باسم الكيسانية التي كانت تدين بإمامة ابن الحنفية ، كما تحولت إليه فرقة أبي هاشم نفسه المسماة بالهاشمية ، وأخذ على رأس المائة يدبر من موطنه في الحُمَيْمَةِ دعوة سرية للقضاء على بني أمية ، وأرسل دعائه

في الآفاق ، وخاصة في الكوفة وخراسان ، وما زال يوالى الدعوة ، حتى توفى ، فخلفه وصيته وابنه إبراهيم ، ولما طلبه الأمويون وأيقن بالهلاك أوصى لأخيه أبي العباس السفاح . وبعد مغامرات ومخاطرات جمة استطاعت الجيوش الخراسانية بقيادة قحطبة وابنه الحسن القضاء على الدولة الأموية ، واتخذ السفاح الهاشمية بالقرب من الكوفة حاضرة له ، ولم تطل مدته فخلفه أبو جعفر المنصور ، ويعدُّ المؤسس الحقيقي للدولة العباسية ، وقد ثار عليه عمه عبد الله ، فقضى على ثورته أبو مسلم الخراساني ، ولم يلبث هو أن قضى على أبي مسلم إذ استلججه إلى « المدائن » وقتله . وفي هذه الأثناء كان العلويون يرون العباسيين اغتصبوا دولتهم ، إذ كانوا يظنون أن الخراسانيين يعملون من أجلهم وأن العباسيين صرفوهم عنهم بنخبهم ومكرهم ، فثاروا أولاً في الحجاز بقيادة محمد بن عبد الله بن الحسن ثم ثاروا في البصرة بقيادة أخيه إبراهيم ، واستطاع المنصور أن يقضى على الثورتين ، جميعاً . ولما تم له الظفر بأعدائه فكر في أن يبتعد عن الكوفة مستقر الشيعة والعلويين ، فاختار قرية صغيرة على الضفة اليسرى من دجلة تسمى « بغداد » ، لتكون حاضرة دولته وأقام فيها قصوراً لنفسه وحاشيته ، كما أقام فيها دواوين دولته ، واجتذب إليها التجار والعلماء . وبني بلحيشه معسكراً على الضفة اليمنى ، وأطلق عليها اسم دار السلام ، ولكن اسمها القديم هو الذي ذاع وشاع .

وعلى هذا النحو استقر العباسيون في بغداد ، ولم تقم للشيعة قائمة بعد المنصور . وكذلك الشأن في الخوارج فإن حروب الأمويين طحنهم ، ولم نعد نسمع بثوراتهم في العراق إلا مشاغبات ضيئلة ، سرعان ما تخمد . وانتقلوا بنشاطهم إلى بلاد المغرب حيث لا تزال لهم بقايا هناك إلى اليوم . وقد يكون السبب في ذلك أن العرب خوارج وغير خوارج في هذا العصر دحرتهم الجيوش الخراسانية فعادت فلولهم إلى الصحراء ، ولم تعد الدولة العباسية تشهد في العراق معارضة سياسية على نحو ما كان الأمر في عصر بني أمية . وليس معنى ذلك أن الشيعة عديموا من يتشيع لهم من الشعراء . فقد كان هناك من يتشيعون لهم ، غير أن كثيرين من شيعتهم لم يحملوا بأساً في أن ينضوا تحت لواء العباسيين ، فقد رجع الحق بهم إلى أهله

وورثته الشرعيين ، وخير من يمثل ذلك السيد الحِميرى ، فقد كان من غلاة الشيعة ، وكان يجهر بتأييد العباسيين ، ومدح السفاح حين دخل الكوفة فقال (١) :

دونكموها يا بنى هاشم فجددوا من عهدهما الدارِسا
دونكموها فالبسوا تاجها لا تعدموا منكم له لايسا

وظلَّ يَخطبُ في جبل الخلفاء العباسيين ، وظلوا يقربونه ويُجزلون له في العطاء وهو لا ينسى علياً وفضائله مؤمناً برجعة إمامه محمد بن الحنفية ، ومن مستحسن شعره في آل الرسول صلوات الله عليه (٢) :

أنى حسناً والحسينَ الرسولُ وقد برزا ضحوةً يلعبان
وضمتهما ثم قدأهما وكانا لديه بذاك المكان
وطأطأ تحتهما عاتقيته فنعم المطيئة والراكبان

ولتقى في القرن الثاني بكثير من هؤلاء المتشيعين الذين يسرفون في مدح العباسيين مثل منصور النعمرى ، وكان يكثر من رثاء العلويين وبكائهم ، ومن جليل ما قاله فيهم (٣) :

آلُ الرسول ومن يحبُّهم يتطامنون مخافة القتل
أمينَ النصارى واليهود وهم من أمة التوحيد فى أزل (٤)

ولعل أهم شاعر أعلن عقيدته الشيعية وعاش يناضل في سبيلها هو دِعبِل الخزاعى ، وكان يأتسى بالنمى فى بكاء آل البيت ورثائهم ، وامتناز بأنه كان يضيف إلى ذلك هجاء لاذعاً فى العباسيين ، وكأنه نظر إلى بيتى النمى السابقين حين قال (٥) :

أرى أمية معنورين إن قتلوا ولا أرى لبنى العباس من عذر
قتل وأسر وتحريق ومنهبة فعل الغزاة بأرض الروم والخزَر

(٣) نفس المصدر ص ٢٤٧ .

(٤) أزل : شلة وضيق .

(٥) أغاني (سالمى) ٤٤/١٨ .

(١) الأغاني (طبع دار الكتب) ٢٤٠/٩ .

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز (طبع

دار المعارف) ص ٣٥ .

وهو صاحب القصيدة التائية المشهورة (١) :

مدارسُ آياتٍ خلّتْ من تلاوةٍ ومتزلٌ وحىٍ مُقنّفر العرصاتِ

ويقول ابن المعتز: إنها أشهر من الشمس

وكان هؤلاء الشعراء المتشيعون يعلنون شلوذاً في تلك الحقب التي استقر فيها الأمر لبني العباس . ولعلمهم من أجل ذلك كانوا يلجأونهم ويملحونهم حتى دعبل فإنه كان يكثر من مديح المأمون . وكان الشعراء عامة من حوله ومن قبله ويعله يُضفون عليهم مدائحهم ، ووقف كثيرون منهم ينافعون عن حقهم في الخلافة أمام العلويين ، وأنهم ورثتها الشرعيون بحكم ما نزل به الوحي الكريم في مثل قوله تعالى « وأولو الأرحام بعضهم أولى ببعض في كتاب الله » وما جاء في فريضة الميراث من تقديم العم على أبناء البنات ، ولعل أحداً لم يبلغ من ذلك ما بلغه مروان بن أبي حفصة في مثل قوله للمهدي :

يا بنَ الذي ورثَ النبيَّ محمدًا	دون الأقارب من ذوى الأرحامِ
الوحيُّ بينَ بنيِ البناتِ وبينكم	قطّع الحصامَ فلات حينَ خِصامِ
فارضوا بما قسمَ الإلهُ لكم به	ودعوا وراثةَ كلِّ أصيبَد حامٍ (٢)
أنّي يكونَ وليس ذاكُ بكائنٍ	لبنيِ البناتِ وراثةُ الأعمامِ

فالعباسيون لا العلويون هم أصحاب الحق في ولاية المسلمين ، وهو حق إلهي نص عليه القرآن الكريم . وكم من شاعر صور هذا الحق مُضفياً على العباسيين سيرة نقية عادلة ، فهم ظل الله في أرضه يحكمون الناس بتفويضه وإرادته .

الشعوبية

خسر العرب بسقوط الدولة الأموية سيادتهم المطلقة التي كانت لهم في هذه الدولة ، إذ كان السلطان عريباً خالصاً ، ولم يعد لهم ولا لجزيرتهم أى شأن مهم في السياسة ، فقد غلب الفرس على الدولة وأصبحوا هم السادة وأصحاب النفوذ في

(١) معجم الأدباء لياقوت (طبع مصر) (٢) الأصيد : السيد . والحامى : من يحمى فويه . ١٠٢/١١

البلاط العباسي . ومن المحقق أن الثورة العباسية لم تكن ثورة على العروبة من حيث هي عروبة ، وإنما كانت ثورة على الأسرة العربية الحاكمة التي لم تكن تعترف بمبدأ المساواة بين جميع المسلمين عرباً وغير عرب في الحقوق ، خارجةً بذلك على نظرية الإسلام التي تنصُّ على هدم العصبية القبلية والجنسية في مثل قوله تعالى : « إن أكرمكم عند الله أتقاكم » و « إنما المؤمنون إخوة » وقول رسوله الكريم في خطبة حجة الوداع : « لا فضل لعربي على عجمي إلا بالتقوى » وقوله : « المؤمنون إخوة تتكافأ دماؤهم ويسعى بذمتهم أدناهم ، وهم يد على من سواهم » . وكان على مسابقيه من الخلفاء الراشدين يأخذون بهذه النظرية المثالية ، فلما انتهت مقاليد الحكم إلى بني أمية أخذ كثير من العرب يشعرون بالتفوق على الأعاجم الذين غلبوهم . وتملكهم الإحساس بالسيادة ، فنظروا إلى غيرهم من الأمم نظرة السيد إلى المسود ، وتبلور هذا الإحساس في الدولة وحكامها . فلم يسووا بين الموالى المسلمين والعرب في الخراج وأرهابهم بالضرائب ، سوى ما كان من عمر بن عبد العزيز ، إلا أن قصر عهده لم يتح الفرصة كاملة ليقف الموالى مع العرب على قدم المساواة ، وسرعان ما أُسْدِلت على سياسته الرشيدة ستور النسيان .

وأخذت هذه المشكلة مشكلة المساواة بين الموالى المسلمين والعرب تتبلور في سرعة ، ومن غير شك كانت أهم سبب في اعتناقهم للتشيع ، فإن علياً حين اتخذ الكوفة محاضرة لخلافته كان يسوي بينهم وبين العرب في الحقوق ، فلما قُتل وأخذ الأمويون يقسون عليهم في المعاملة كانوا يذكرون أيامه ويبكون عهده ويتمنون أن لورُدَّ الحكم إلى أحد أبنائه ، لعله يعيد الأمر إلى نصابه . حتى إذا نظَّم العباسيون الدعوة لهم في خراسان انضموا إليها أفراداً وجماعات ، وكونوا هذا الجيش الضخم الذي قضى قضاء مبرماً على الدولة الأموية وجيوشها العربية .

ومعنى ذلك أن الثورة العباسية الأعجمية لم تكن ثورة على العروبة من حيث هي ، وإنما كانت ثورة من أجل تطبيق نظرية الإسلام في المساواة بين العرب والموالى ، غير أن الظروف أدَّتْ إلى أن يكون الفرس في جانب والعرب في جانب

وأن تعلو كفة الفرس وأن يشعروا شعوراً قوياً بقوميتهم ، إذ أصبح النفوذ في أغلبه لهم ، واستطاعت أسرة من أسرهم ، وهي أسرة البرامكة أن تحتفظ بالوزارة أعواماً طويلة من القرن الثاني ، وكان لها أثر عظيم في حياة الجماعة ، إذ عملت على إشاعة التقاليد الفارسية في الحكم ، وشجعت على نقل آداب قومهم إلى العربية . وخلفهم بنو سهل في عهد المأمون ، وهم فرس أيضاً . ويمضي العصر العباسي إلى خلافة المعتصم فارسيّاً حتى يُخرج هذا الخليفة أمر الجيش من أيدي الفرس ، فيجلب له جنوداً من الترك ويبني لهم سامراً (سُرَّ مَنْ رَأَى) . على أن العنصر العربي ظل ممثلاً بقوة في الخلفاء العباسيين وفي الدين الإسلامي واللغة العربية وفي بعض الأفراد من الوزراء والولاة والقواد أمثال يزيد بن حاتم المهلبى ومعن بن زائدة ويزيد بن مزيد وحُمَيْد الطوسي وأبي دُلَاف العجلي . ولكن مما لا شك فيه أن الأعاجم كانوا متفوقين طوال العصر العباسي الأول ، فوقفوا من العرب نفس الموقف الذي كانوا يقفونه منهم في عصر بني أمية .

وهنا نجد مشكلة المساواة بين الموالى والعرب تثار في نطاق واسع تحت اسم الشعوبية ، وكان واضحاً أن الموالى يسبقون العرب في العلم ، إذ كان منهم أكثر العلماء لا في العصر العباسي وحده ، بل منذ العصر الأموي ، وطبعاً كانوا يسبقونهم في الزراعة والحرف المختلفة ، وهم اليوم يسبقونهم في السياسة ، وأخذت الدولة تفيد فائدة واسعة من النظم الساسانية القديمة كما أخذت تنظم ترجمة الثقافات الأجنبية . وأصبحت كثرة الأدباء كتاباً وشعراء من الموالى وخاصة الفرس ، إذ كان ابن المقفع أكبر كتّاب عصره فارسيّاً ، وكذلك كان بشار بن بُرْد زعيم المجددين في الشعر . كل ذلك هيباً لفتح هذا الباب الكبير : باب الشعوبية ، وواضح من اسمها أنها تبحث في فضائل الشعوب وأياها يتقدم غيره من الأمم ، وقد تحولوا بها من المساواة التي كانوا يربطونها بينهم وبين العرب إلى إثبات أنهم فوقهم وأفضل منهم . وانبرى لذلك جماعة من علمائهم جعلوا همهم الخطّ من شأن العرب في جاهليتهم بما كانوا فيه من البداوة والفظاظة وليعدهم عن أسباب المدنية والحضارة ، ووضعوا كثيراً من الكتب في

مثالهم، يذكرون فيها مثالب القبائل قبيلة قبيلة، واشتهر بالكتابة في هذه المثالب أبو عبيدة وعلاء بن الشعوبى والهيثم بن عدى، وتعرضوا لفضائلهم ينقضونها على نحو ما نقض سهل بن هرون فضيلة الكرم في رسالته التي رواها الجاحظ في فاتحة بخلائه، ووضعوا عليهم كثيراً من القصص وأنطقوهم أشعاراً لم ينظموها، وتعرضوا لأدواتهم وأسلحتهم في القتال ولما كانوا يأخذون به أنفسهم في الخطابة من الاعتماد على العصي والقيسي. ورد عليهم الجاحظ في البيان والتبيين^(١) وابن قتيبة^(٢) وغيرهما ردّاً مفصلاً. وكانت هذه الدعوة من غير شك سيئة لأنها تدعو إلى تفريق الجماعة الإسلامية وتثير الأحقاد والضغائن بين شعوبها. غير أن ثورة الفرس - فيما يظهر - كانت جائحة، وكان يمدّها من اعتلوا منهم المناصب الكبرى في الدولة، وخاصة البرامكة، فانقلبت تلك الدعوة إلى ما يشبه ثورة على العرب، وأغرى شعراؤهم بإعلانها، فإذا بنا نجد بشاراً الذي كان يفخر في عصر بني أمية بمواليه القيسيين في مثل قوله^(٣):

أُمنْتُ مَضْرَّةَ الْفُحْشَاءِ أُنَى أَرَى قَيْسِيًّا تَضُرُّ وَلَا تُضَارُّ
كَأَنَّ النَّاسَ حِينَ تَغِيبُ عَنْهُمْ نَبَاتُ الْأَرْضِ أَخْطَأَهُ الْقِطَارُ^(٤)

وقوله^(٥):

لَأَنِّي مِنْ بَنِي عُقَيْلٍ بَنِ كَعْبٍ مَوْضِعَ السِّيفِ مِنْ طُلَيْ الْأَعْنَاقِ^(٦)

يتغيّر على العرب وكأنما يشعر أن الحياة وافته وأنها استقامت على هواه، فيتبرأ من ولائهم ويرده عليهم، فولاؤه لربه يقول^(٧):

أَصْبَحْتُ مَوْلى ذِي الْجَلالِ وَبَعْضَهُم مَوْلَى الْعُرَيْبِ فَخُذْ بِفَضْلِكَ فَافْخَرْ

(١) انظر كتاب العضا في فاتحة الجزء الثالث من البيان والتبيين.

(٢) راجع كتاب العرب لابن قتيبة في رسائل البلاء نشر محمد كرد على.

(٣) أغاني (طبع دار الكتب) ١٣٩/٣ وديوان بشار (طبع لجنة التأليف والترجمة

والنشر) ٢٥٠/٣.

(٤) القطار: المطر.

(٥) أغاني ١٣٩/٣.

(٦) الطلي: أصول الأعناق، واحتمل طلية.

(٧) أغاني ١٣٩/٣.

مولاك أكرم من تميم كلها أهل الفُعال^(١) ومن قريش المشعر
فارجع إلى مولاك غير مدافع سبجان مولاك الأجل الأكبر

ويفخر بقومه فخراً عنيفاً ، ويحاول الغَضَّ من العرب بكل ما وسعه ، ومما
يصور عُنْفُ ذلك عنده قصيدته^(٢) :

هل من رسولٍ نخبر عني جميع العرب
بأنني ذو حَسَبٍ عالٍ على ذي الحسب
جَدِّي الذي أسمو به كسرى ، وساسان أبي
وقيصرٌ خالي إذا عسدت يوماً نسي

ومضى يتحدث عن أجداده من الفرس وأخواله من الروم وأنهم كانوا
ملوكاً متوجين يتحلون بالجواهر ويلبسون الفراء الثمينة ، وذكر ما كانوا يضربونه
حولهم من الحجابة ، وكيف كان الوصفاء يسعون بين أيديهم بصحاف الذهب
وأوانيهِ . وافتخر بأن اللؤلؤ العباسية قامت على حراهم ، وعدد كثيراً من مظاهر
الحشونة عند العرب . وهي شعوبية جامحة دفعته دفعا إلى أن يهجو العرب بقصيدة أخرى
أكثر مرارة^(٣) . ويرَوَى أنه دخل على المهدي وقد عرف ثورته على العرب
وشعوبيته فقال له : فيمن تعتدُّ يا بشار؟ فرد عليه : أما اللسان والزُّيُّ فعربيان وأما
الأصل فعجمي كما قلت في شعري يا أمير المؤمنين :

ونُبِّئتُ قوماً بهم جِنَّةٌ يقولون : من ذا وكنت العَلَمُ
ألا أيها السائل جاهداً ليعرفني أنا أنفُ الكرمِ
نمت في الكرام بني عامرٍ فروعي وأصلي قريشُ العَجَمِ

وسأله المهدي : فمن أي العجم أصلك؟ فقال : من أكثرها في الفرسان ،
وأشدّها على الأقران ، أهل طُخارستان^(٤) . ولا يغضب المهدي ولا يثور على

(١) الفُعال : الفعل الجميل من الكرم ونحوه . (٢) الديوان ٣٧٧/١ .
(٣) انظر الديوان ٢٢٩/٣ . (٤) أغاني (طبع دار الكتب) ١٣٨/٣ .

نحو ما غضب وثار هشام بن عبد الملك في العصر الأموي حين افتخر إسماعيل ابن يسار النسائي في بعض مديحه له بآبائه الفرس^(١). ولم يكن إسماعيل يقصد إلى شعوبية ناتجة على العرب على نحو ما كان يقصد بشار. ومعنى ذلك أن تحولا واضحا حدث في الحياة، حتى أصبح الخلفاء يُغضون على هذه الشعوبية، وما يُطَوَّى فيها من عصبية جنسية، وكان من أهم الأسباب في هذا الإغضاء أن العجم هم الذين دفعوهم إلى منصة الحكم.

وإذا تركنا بشاراً إلى الجيل التالي المعاصر للبرامية في زمان الرشيد وجدنا هذه الشعوبية تشتد، إذ ازداد تأثر الشعراء بالحضارة الفارسية المادية، ودفعهم ذلك إلى التمرد على التقاليد العربية والإسلامية، فخرجوا على عادات العرب الاجتماعية ونظم الإسلام وقوانينه، ولعل أبا نواس خير من يمثل هذا الجيل، وأغلب الظن أن ثورته لم تكن ثورة جنسية، بل كانت ثورة حضارية من نوع خاص، ثورة الحضارة الفارسية وكل ما اتصل بها من خمر ومجون على العرب وحياتهم الإسلامية، وهو يشور في ضجيج وعجيج وصياح وهجوم حتى على الشعر وتقاليد، على نحو ما نرى في قوله^(٢):

قل لمن يبكي على رسمٍ درّس	واقفاً ما ضرَّ لو كان جلس
نصف الربع ومن كان به	مثل سلمى ولبيبي وخنس
اترك الربع وسلمى جانباً	واصطبح كرخية ^(٣) مثل القبس

وقوله^(٤):

عاج الشقي على رسمٍ يُسائله	وعُجبتُ أسأل عن خمرارة البلد ^(٥)
يبكي على طلل الماضين من أسد	لا درّ درك قل لي: من بنو أسد؟
ومن تميم ومن قيس ولنفهما؟	ليس الأعراب عند الله من أحد

(٢) كرخية: خرة منسوبة إلى الكرخ، ناحية ببغداد.

(٤) الديوان ص ٢٦٦.

(٥) عاج: وقف وعطف على المكان.

(١) أغاني (طبع دار الكتب) ٤٢٢/٤ وما بعدها.

(٢) ديوان أبي نواس (طبعة آصاف) ص ٢٩٩.

ولم تقف الشعوبية عند ذلك فقد كان الشعراء من العجم يتعصبون للوزراء منهم حين يكون الحكم ، وكان هؤلاء يغدقون عليهم في العطاء ، كما كانوا يغدقون على الشعراء من العرب حين يمدحونهم . وقلما وجد في عصر الرشيد شاعر لم يمدح البرامكة ، وتنبه زعماء العرب للفكرة ، فكانوا يميزون للشعراء في عطاياهم ، ومدائح مروان بن أبي حفصة في معن بن زائدة مشهورة ، وكذلك مدائح علي بن جبلة في أبي دُلَاف العجلي وحُمَيْد الطوسي . وقد جذبوا بنوهم كثيرين من شعراء الفرس ، ومدائح مسلم بن الوليد في يزيد بن مزيد تدور على كل لسان . وقل ذلك نفسه في الخلفاء ، فقد كان بأيديهم خزائن الدولة ، فملثوا منها حجور الشعراء . وكان ذلك كله باعثاً في تجويد الشعراء لمدائحهم ومراثيهم حتى أتوا فيها بالعجب العجيب .

اللهو والمجون

لعل مجتمعاً عربياً لم يعرف اللهو والمجون كما عرفهما المجتمع العباسي في القرنين الثاني والثالث ، فقد غرق الناس في الكوفة والبصرة وبغداد إلى آذانهم في الحضارة الفارسية المادية وما يُطَوَّى فيها من غناء وخمر . وحقاً بدأت طلائع ذلك في أواخر العصر الأموي حين ظهر الوليد بن يزيد وحين أخذت الكوفة تسرف على نفسها في اللهو وما يتبعه ، لكن ذلك لا يقاس في شيء إلى ما كان في العصر العباسي . الذي شعر فيه الفرس بحريتهم ، حتى لتأخذ شكل ثورة عاصفة على جميع التقاليد العربية . ومضى أبناء هذه الثورة يعبثون من كؤوس اللهو والخمر حتى الثمالة ، وانتشرت دورهما في كل مكان ، ولم تكن تزخر بالخمير والغناء وحدهما ، بل كانت تزخر أيضاً بالقيان والغلمان .

وساعد في اتساع هذه الموجة شيئان : ظهور مذاهب شاكة بلبلت الأفكار وعلى رأسها مذاهب الزنادقة والدهريين ، ثم انتشار دور القيان ، التي كانت تعرضن للبيع ، وكانت تتقفهن وتؤدبن وتعلمهن الغناء ، ومر بنا في الفصل السابق تفصيل الحديث عن هذه الحركة وأثرها في الشعر ومعانيه وأوزانه . وهي لم تقف

عند ذلك فإن أصحاب هذه الدور كانوا يتخذونهن لتسليّة رؤّادها وابتزاز أموالهم ، فكانت مألّفاً للشعراء يختلفون إليها ، وكانوا ينظمون فيهن أشعارهم ، وهن يغنيهن فيها ، بينما هم يشربون ويقصفون . ومن غير شك كنّ من أهم الأسباب في إذاعة الشعر العباسي الحديث عند مطيع بن ليّاس وبشار وأبي نواس وأضرابهم ، إذ كنّ يحملنه معهم حين يُبْعَثْنَ ، فيدخلنّ به في دار الخلافة ودور الإشراف ، كما ينقلنه إلى الأمصار الإسلامية اللّائي يرحلن إليها .

وبصوّر كتاب الأغاني الضخم هذا الجانب العاثر من الحياة العباسية ، جانب القيان وغنائهم والأغاني التي تغنوا بها وأخبارهن مع الشعراء الذين كانوا يختلفون إلى دورهن وما نشأ بينهم وبين هؤلاء القيان أو الجوارى من حب ، صوّره تصويراً طريفاً في أشعاره ، كنّ يتغنين بها ، وذاعت في كل مكان . وكلما يلعب شاعر إلا وله جارية أو جوارى يُدْعَيْن شعره ، فلمطيع بن ليّاس جواريه ، وبشار جواريه الأخرى ، واشهر غير شاعر بجارية وقف عليها شعره ، اشتهر أبو نواس بجنان ، واشهر أبو العتاهية بعُتْبَة والعباس بن الأحنف بفوز ومحمود الوراق بسكن وسعيد بن حميد بفضل . وكان مسلم بن الوليد بلقب بصريع الغواني .

وطبيعي أن تكون حياة هؤلاء القيان والجوارى حياة ماجة ، ليس فيها طهر إلا شذوذاً ، وصوّر الجاحظ العلة في ذلك ، فقال : « كيف تسلم القينة من الفتنة أو يمكنها أن تكون عفيفة ، وإنما تكتسب الأهواء وتتعلّم الألسن والأخلاق بالمنشأ ، وهي إنما تنشأ من لدن مولدها إلى أوان وفاتها فيما يصد عن ذكر الله من لهو الحديث ... وبين الخلعاء والمجان ومن لا يُسْمَع منه كلمة جيّد ، ولا يُرْجَع منه إلى ثقة ولا دين ولا صيانة مروعة ، وتروى الحاذقة منهن أربعة آلاف صوت (أغنية) فصاعداً ، يكون الصوت فيما بين البيتين إلى أربعة أبيات ، وعدد ما يدخل في ذلك من الشعر ، إذا ضُرب بعضه ببعض ، عشرة آلاف بيت ، ليس فيها ذكر الله إلا عن غفلة ، ولا ترهيب من عقاب ولا ترغيب في ثواب ، وإنما بنيت كلها على ذكر . . . العشق والصبوة والشوق والغُلْمة ، ثم

لا تنفك من الدراسة لصنعتها منكبة عليها تأخذ من المطارحين الذين طرّحهم كله تجميش^(١) وهؤلاء الجوّاري كن يختلفن ما بين عَوّادة وزامرة وصنّاجة ورقاصة وطنبورية ودَفّافة. وكانت كثيرات منهن يحسنّ الشعر كما يحسن الغناء . يقول أبو الفرج في دنانير جارية البرامكة : « كانت من أحسن الناس وجهاً وأظرفهم وأكملهم وأحسنهم أدباً وأكثرهم رواية للغناء والشعر^(٢) » ويقول في متيسّم « كانت صفراء مولدة من مولدات البصرة ، وبها نشأت وتادّبت وغنّت ، وأخذت عن إسحق الموصلي وعن أبيه من قبله وكانت من أحسن الناس وجهاً وغناءً وأدباً ، وكانت تقول الشعر ليس مما يستجاد ، ولكنه يستحسن من مثلها^(٣) » ويقول في عَرِيب : « كانت مغنية محسنة وشاعرة صالحة الشعر ، وكانت مليحة الخطّ والمذهب في الكلام ونهاية في الحسن والجمال والأظرف وحُسن الصورة وجودة الضرب واتقان الصنعة والمعرفة بالنغم والأوتار والرواية للشعر والأدب^(٤) » . وكن يستخلصن معرفتهن بالشعر في اجتلاب الرجال إليهن بوسائل مختلفة ، إذ كن يكتبن أبياتاً مثيرة على عصائبهن ومشادّ الطرّير والنواثب وعلى المناديل والموائد والأسرة أو يكتبنها بالحناء على الأقدام^(٥) ، ويروى بعض العباسيين أنه رأى عَرِيب وعليها قميص موشّع بالذهب مكتوب في وشاحه :

وإني لأهواه مسيئاً ومحسناً وأقضي على قلبي له بالذي يَقْضِي
فحتى متى روحُ الرضا لا ينالني وحتى متى أيام سخطك لا تَمْضِي^(٦)
وترجم ابن المعتز في آخر طبقاته لطائفة منهن كن يحسنّ الشعر^(٧) ،
لعل أهمهن فضل عاشقة سعيد بن حميد ، وشعرها في الأغاني يصور
عشقها له ومراحلها^(٨) .

وقد بعثت هؤلاء الجوّاري في الكوفة والبصرة وبغداد لهواً واسعاً على نحو

- | | |
|---|---|
| (١) انظر ثلاث رسائل الجاحظ (نشر
فنكل) ص ٧٢ . | (٥) الموشى للوشاء (طبعة مصر) ص ١٧٢
وما بعدها . |
| (٢) أغاني (طبعة الساسي) ١٣٠/١٦ . | (٦) الموشى ص ١٧٣ . |
| (٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٥٣/٧ . | (٧) انظر الطيقات ص ٤٢١ وما بعدها . |
| (٤) أغاني (طبعة الساسي) ١٧٥/١٨ . | (٨) أغاني (طبعة الساسي) ١١٤/٢١ . |

ما مرّ بنا في غير هذا الموضع عند مطيع بن إياس : طليعة اللهو الماजन في الكوفة وتبعته جماعته هناك من أمثال والبة والحمدادين الثلاثة : حماد عجرد، وحماد بن الزُّبَرْقان، وحماد الراوية . وكان بشار في البصرة لا يتغنى بالحر فحسب ، بل أكثر ما يتغنى به وصف ما يلور بين المرأة والرجل من علاقات حسية . ثم ظهر أبو نواس والحسين بن الضحّاك الخليع وجيلهما فبلغوا من تصوير اللهو والمجون والشنوذ كل مبلغ ، وكأن الحياة لم يعد فيها إلا العبث والفجور والاختلاف إلى الحانات ودور القيان ، روى الأغاني أنه اجتمع يوماً أبو نواس والحسين بن الضحّاك وأبو العتاهية وهم مخمورون ، فقالوا أين نجتمع ؟ فقال القراطيسي :

ألا قوموا بأجمعكم إلى بيت القراطيسي
لقد هيأ لنا النزل غلام فاره طوسي
وقد هيأ الزجاجات لنا من أرض بلقيس
وقينات من الحور كأمثال الطواويس^(١)

وكان بيت القراطيسي من بيوت القيان الكبيرة التي كان يجتمع فيها الشعراء، ومثله بيت ابن رامين^(٢) وبيوت أخرى كثيرة كانت لياليها كأنها أعراس ، يحتفل فيها الشعراء بحبهم وبمجنونهم ولأثمهم ، فإن تركوها فإلى ليالي يحبونها في بيوت الأعيان والأشراف بين السماع والغزف والقصف والحر والعواطف الشاذة وغير الشاذة ، ومن خير ما يصور هذا المجتمع الماजन قصيدة أبي العتاهية^(٣) :

لتهنى على الزمن القصير بين الخورنق والسدير^(٤)
إذ نحن في غُرفِ إلحنا ن نعوم في بحر السُرور
في فتية ملكوا عنا ن الدهر أمثال الصقور

(٤) الخورنق والسدير : قصران تروى الأساطير أن النعمان الأكبر بناهما بالقرب من الكوفة .

(١) أغاني (طبعة الساسي) ٨٩/٢٠ .

(٢) أغاني (طبعة الساسي) ١٢٢/١٣ .

(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ٦٠/٤ .

يتعاورون مُدامةً
عنداءَ ربّاهَا شعاً
لم تُدْنِ من نارٍ ولم
ومُقَرَّطَقٍ يمشى أما
بزجاجةٍ تستخرج السَّ
زهراءَ مثل الكوكب الـ
تُدعِ الكريم وليس يَدُ
ومخصّرات زُرْنَنًا
ربّاً رَوَّادٍ فُهَنَّ يَدُ
غُرَّ الوجوه محجّبا
متنعمات في النعـ
يَرَفُلْنَ في حُلُلِ المحـ

صَهْبَاءُ من حَلَبِ العَصِيرِ (١)
عُ الشمس في حَرِّ المهجير
يعلق بها وَضَرُ القُلُورِ (٢)
م القوم كالرَّشَا الغرير
ر اللّفين من الضمير
لُدْرِي في كف المديـ
رى ما قبيل من دبير (٣)
بعد الهدوء من الخلدور (٤)
بَسَنَ الخوام في الحصور (٥)
ت قاصرات الطَّرفِ حُور (٦)
يم مضمخات بالعبيـ (٧)
سن والمجاسد والحرير (٨)

ولم تكن حياة أبي العتاهية كلها لهواً ومجوناً ، فقد انصرف عن هذا العبث وتلك الخلاعة إلى الزهد . وربما كان أبو نواس أهم من حمل ذنوب عصره على ظهره ، فقد عاش حياة متهتكة آثمة يندى لها جبين الأخلاق والآداب الاجتماعية ، واشتهر بإيجاده لفن الخمريات إذ نظم فيها أروع شعره ، حتى عدَّ شاعر الخمر في العربية ، وهو حقاً لا يبارى في التغنى بها ، إذ كانت تملك عليه شغاف قلبه على نحو ما نرى في قوله (٩) :

أثْنِ على الخمر بآلائها وسَمِّها أحسن أسمائها

(١) يتعاورون : يتداولون .
(٢) الوضر : الأذى والدنس .
(٣) القليل : ما قابلك ، والديـ :
ما خالفك ، والعبارة كناية عن أنه لا يدري شيئاً .
(٤) مخصرات : دقيقات الحصور ، والهدوء :
أوائل الليل .
(٥) ريا : متلثة .

(٦) قاصرات الطرف : حاسبات عيونهن
عن النظر إلى الرجال .
(٧) مضمخات : مطيبات ، والعبيـ :
أخلاق من الطيب والزعفران .
(٨) المجاسد : جمع مجسد ، وهو القميص
الذي يلي البدن .
(٩) الديوان (طبعة آصاف) ص ٢٣٩ .

فهي وثنه وصنمه . وذهب يعلن في جرأة أن هذا الصنم هو الذي ينبغي أن يقف به الشعراء ويطوفوا حوله ، لا حول الأطلال والنساء البدويات ، فقد تغيرت الحياة وخلّف تلك النساء جوارح حسان تشعّ منهن الفتنة والإغراء ، ومن قوله في ذلك (١) :

لا تَبْكِ لَيْلِي وَلَا تَطْرَبْ إِلَى هِنْدٍ واشربْ على الورد من حمراء كالوردِ
كأساً إذا انحدرتْ في حلقِ شاربِها أجْدَتْهُ حُمُرُهَا فِي الْعَيْنِ وَالْخَدِ (٢)
فَالْحَمْرُ يَا قُوْتَهُ وَالْكَأْسُ لَوْلُوهُ فِي كَفِّ جَارِيَةٍ مَمْشُوقَةِ الْقَدِ
تَسْقِيكَ مِنْ طَرَفِهَا خَمْرًا وَمِنْ يَدِهَا خَمْرًا فَمَالِكَ مِنْ سُكْرَيْنِ مِنْ بُدِ

وما يزال يصف الخمر وسقاتها ونلمائها وكثوسها ودنانها ومجالسها وما بها من أزهار وريحان وقيان وغلمان . وتحدث في غير خمريّة إلى أصحاب حاناتها من اليهود والمجوس والنصارى ، وأفاض في وصف خمر الأديرة ورهبانها وراهباتها ، وكان يكثر من الإلام بدير حنّة ، وفيه يقول (٣) :

يَا دَيْرَ حَنَّةٍ مَنْ ذَاتِ الْكَسْبِ رَاحَ مَنْ يَصْخُ عَنْكَ فَإِنِّي لَسْتُ بِالصَّاحِي
رَأَيْتُ فِيكَ ظَبَاءً لَا قُرُونَهَا يَلْعَبْنَ مِنَّا بِالْبَابِ وَأُرَاحِ

ولما يميزه في خمرياته تنويعه في معانيها وإحكامه لتأليفها حتى لتبدو الوحدة العضوية تامة في كثير من مقطوعاتها ، وفي أثناء ذلك يعبر عن شغفه بها وذكرياته لها على شاكلة قوله (٤) :

وَذَا نَسْدَامِي عَطَّلُوهَا وَأَدْلَسْجُوا بِهَا أَثَرٌ مِنْهُمْ جَدِيدٌ وَدَارِسٌ (٥)
مَسَاحِبٌ مِنْ جَرِّ الزُّقَاقِ عَلَى الثَّرَى وَأَضْعَاثُ رِيحَانٍ جَنِّيٍّ وَيَابِسٍ (٦)
حَبَسْتُ بِهَا صَحْبِي فَجَلَدْتُ عَهْدَهُمْ وَإِنِّي عَلَى أَمْثَالِ تِلْكَ الْحَابِسِ
أَقْمَنَّا بِهَا يَوْمًا وَيَوْمًا وَثَالِثًا وَيَوْمًا لَهُ يَوْمُ التَّرْحَلِ خَامِسِ

(١) طبقات ابن المعتز ص ٧٣ .

(٢) أجلتة : أعطته .

(٣) الديارات النصرانية في الإسلام لحبيب

زيات (طبع بيروت) ص ٢٢ .

(٤) طبقات ابن المعتز ص ٢٠٦ .

(٥) أدبلوا : ساروا الليل كله أو آخره .

(٦) الزقاق : جمع زق ، وهو دن الخمر ،

أضغاث : أخلط .

تُدَار علينا الرَّاحُ في عَسَجَدِيَّةٍ حَبِثَتْهَا بِالْوَانِ التَّصَاوِيرِ فَارِسُ^(١)
 قَرَارَتُهَا كَسْرَى وَفِي جَنَابَاتِهَا مَهْمَا تَدَرَّيْهَا بِالْقَيْسِيِّ الْفَوَارِسِ^(٢)
 فَلِلْخَمْرِ مَا زُرَّتْ عَلَيْهِ جُيُوبُهَا وَلِلْمَاءِ مَا دَارَتْ عَلَيْهِ الْقَلَانِسِ^(٣)

والذكرى تعبق بنفسه لتلك الدار فيصفها على طريقة وصف المحبين لأطلال
 محبوباتهم وما بقى من آثار ديلوهم، فيقول إن ندامى انصرفوا عنها ولا يزال فيها من
 آثارهم أضغاث ريحان رطبة وبابسة، ولا يزال بها علامات جَرَّ الزقاق . وقد
 عاج بها مع صحبه فقضى حقها من الوقوف بها ، بل من المكث خمسة أيام
 يقصف ويشرب ويتنشى . ويصف الكأس التي كانوا يتداولونها ويقول
 إنها كأس ذهبية رُسمت عليها تصاوير فارسية ، تمثل كسرى في صيده
 مع فوارسه . وكانوا يصبون فيها الخمر حتى تبلغ أطواق الثياب ، ثم يضيفون الماء
 حتى يدور بالقلانس . وانظر إلى هذه الأبيات التي يقولها في إحلى خمرياته^(٤) :

صفراءُ لا تنزل الأحرانُ مساحتها لو مسَّها حَجَرٌ مَسَّهَ سَرَّاءُ^١
 رَقَّتْ عن الماءِ حتى ما يلائمها لطافةٌ وجففاً عن شكلها الماءُ
 فلو مزجتَ بها نورا لمازجتها حتى تولَّدَ أنوارٌ وأضواءُ^٢
 دارت على فتيةٍ دان الزمان لهم فما يصيبهم إلا بما شاعوا
 فقل لمن يدعى في العلم فلسفةً حفظت شيئا وغابت عنك أشياءُ^٣

فإنك تحس عمق لنة أبي نوام بالخمر ، حتى لتصبح هذه اللنة فلسفة
 له في الحياة ، بل إنه ليزعم لأصحاب الفلسفة الكلامية من أمثال النظام أنه
 ينقصهم جزء مهم من فلسفتهم ، هو فلسفة الخمر أو هو فلسفة اللنة والنشوة بها .
 وذهب يُعلنُ هذه الفلسفة ، ويعلن معها استخفافاً بالدين وعقائده التي
 تحرّمها وتحرم معها جملة الآثام التي كان يرتكبها على نحو ما نرى في قوله^(٥) :

وخذها إن أردت لذيذَ عيشٍ ولا تتعدّلْ خليلي بالمُدَامِ

(٣) الجيوب : أطواق القمصان والثياب .

(٤) الديوان ص ٢٣٤ .

(٥) الديوان ص ٣٢٧ .

(١) عسجدية : كأس ذهبية .

(٢) المها : البقر الوحشي . تدريها :

تخاثلها .

وإن قالوا حرامٌ قل حرامٌ ولكن اللذاعة في الحرامِ
وقوله (١):

الراح شيءٌ عجيبٌ أنت شاربيها فاشربْ وإن حملتْك الراحُ أوزارا
يا مَنْ يلوم على حمراء صافيةٍ صيرَ في الجِنان ودعنى أسكن النارا
ودفعه ذلك إلى كثير من الإلحاد ، يذيعه في خمرياته ، متعابثاً
متهاجناً ، وأكثرُ هذا التعابث والتماجن إنما كان يأتيه في أثناء سكره وشربه ، فهو
ليس إلحاداً صادراً من قلبه ، وإنما هو عربلة وخلاعة ، حتى لينكر البعث
والنشور ، في مثل قوله (٢) :

وملحةٌ باللوم تحسب أنى بالجهل أوتر صحبة الشُّطَارِ
بكرتُ على تلومنى فأجبتها إني لأعرف مذهب الأبرارِ
فدعى الملام فقد أطعت غوايتي وصرفتُ معرفتى إلى الإنكارِ
ورأيت إتيانى اللذاعة والهوى وتعجلاً من طيب هذى الدارِ
أحرى وأحزم من تنظر آجلٍ علمى به رَجْمٌ من الأخبارِ
ما جاءنا أحدٌ يخبر أنه في جنةٍ من مات أو في النارِ

ولم يكن الحسين بن الضحاك يقلُّ عنه خلاعة . وكان مثله يكثر من الغزل
بالغلمان ، ويظهر أنه كان من ذوق هذا العصر ومجآنه الآثمين أن يكون الغلام
ألثغ أغنَّ الصوت ، يتطيب ، ويصفف شعره ويجعله كالعقرب على صُدْغِه ،
يقول الحسين في غلام (٣) :

بأبى ماجن السرى رة يُبلى تَعَفُّفاً
حَفَّ أصداغه وعَقْدُ رِبها ثم صَفِّفاً
وحشاً مَدَّ رَجَ القُصَا ص بمسكٍ ورَصِّفاً

ويرَوى الأغاني للحسين كثيراً من المقطوعات في وصف الغلمان ، مما يدل

(١) الديوان ص ٢٨٢ .

(٢) انظر الموشح لمرزبان ص ٢٧٨
وما بعدها والوساطة بين المتنبي وخصومه (طبعة

الجلبي) ص ٦٣ وما بعدها .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٨٠/٧ .

على أنه كان مولعاً بالشنوذ الجنسي ، وما رَوَى له من ذلك قوله في غلام^(١) :

عالمٌ بِحُبِّيهِ	مُطَّرِقٌ من التَّيِّهِ
يوسفُ الجمالِ وفر	عونٌ في تعدِّيهِ
لا وحقٌّ ما أنا من	عَطْفِهِ أَرْجِيهِ
ما الحياةُ نافعةٌ	لى على تَأْبِيهِ
النَّعيمُ يشغلهُ	والجمالِ يُطْغِيهِ
فهو غيرُ مكترثٍ	للذى أَلَاقِيهِ
تائهٌ تزهَّدهُ	فى رَغْبِي فِيهِ

والولع بالغلمان كان آفة من آفات هذا العصر ، ومن يقرأ الأغاني يخيَّل إليه أن هذا الولع كان عامًّا بين الشعراء ، وكانت دور اللهو تعج بهم ، فقلما توجد دار لهودون أن يكون فيها ظي غرير أو ظبية غريرة بل طباء مختلفة ، ولعلنا لا نغلو إذا زعمنا أن ما خلفه العصر العباسي من الغزل الشاذ بالغلمان يعدل ما خلفه من الغزل بالجواري والقيان . وكان الشعراء في هذا الغزل جميعه لا يعبرون غالباً عن عواطف روحية ، إنما يعبرون عن لذائذ حسية مسفّة . وتعلّق الحسين على شاكلة أبي نواس بالأديرة ووَصَف قساوستها ورهبانها ، ومن قوله في دبر مُدَيَّان^(٢) :

يا دَيْرَ مُدَيَّانٍ لَا عُرِّيْتَ مِنْ سَكَنِ	هَسَّجْتُ لى سَقَمًا يا دَيْرَ مُدَيَّانَا
هل عند قَسَك من علمٍ فيخبرنا	أم كيف يُسْعِف وجهُ الصَّبْرَمَن بَانَا
حُتَّ المدام فإن الكأسَ مَرَعَةٌ	مما يهيج دواعى الشوق أحيانًا

وأكثر الشعراء من التغنى بالأديرة وخمورها ، حتى ليؤلف ذلك ديواناً ضخماً من دواوين الشعر العباسي ، ولعل ذلك ما جعل القدماء يكثر من التأليف في هذا الموضوع ، وربما كان أهم شاعر أكثر من النظم فيه في أثناء القرن الثالث الهجري هو ابن المعتز ، فديوانه يطفح بالحديث عن الأديرة كدير المطيرة ودير السوسى

ودير عبّدون ، وفيه يقول^(١) :

مقتى الجزيرة ذات الظل والشجر ودير عبّدون هطّال من المطر
يا طالما تبهتني للصبح به في ظلمة الليل والعصفور لم يطير
أصوات رهبان دير في صلاتهم سود المدارع نعتارين في السحر

ويظهر أن الرهبان كانوا يعنون بنحورهم ، فتعلق بها الشعراء ، وطلبوها من كل دير ، ووصفوا ما لد لهم منها وطاب كشراب القربان الذي يقول فيه ابن المعتز^(٢) :

أسكنوها في الدّن من عهد نوح كظلام فيه نهار حبيس
من شراب القربان يوصى بها الشم اس خزان بيتها والقوس

والحق أن كثيراً من الشعراء في القرنين الثاني والثالث أسرفوا على أنفسهم في اللذات ، تدفعهم إلى ذلك الحضارة المادية التي عاشوها ، وذهبوا بصورون ذلك في صراحة صريحة وإباحية سافرة ، لا يردعهم خلق ولا دين ، فخلفوا لنا دواوين ضخمة من أدب عار مكشوف ، قلما عرف أصحابه شيئاً من الخجل والحياء .

الزندقة والزهد

رأينا الفرس يسيطرون بحضارتهم المادية على حياة الشعر والشعراء . فإذا تلك الحياة تطبع بطابع قوية من اللهو والمجون . وأخذوا ينقلون تراثهم الأدبي الفارسي بكل ما فيه من معتقدات دينية عرفت بين آبائهم ، فنقلوا الأفستاء كتاب داعيتهم زرادشت وما كان يذهب إليه من أن في العالم إلهين : إلهاً للخير والنور هو أهورا مزدا وإلهاً للشر والظلمة هو دروج أهرمن . وكان هذا الكتاب يشتمل على صلوات ومواظ . وظهر بعده ماني ومزج بين عقيدته والنصرانية ودعا إلى زهد شديد ، وأخذ يفسر كتاب الأفستاء تفسيراً عقلياً ، فعلوه في أول الأمر مارقاً ، وسموا أتباعه زنادقة أي ملحدين ، ولم تلبث تعاليمه أن عمت في بلاد الفرس . ولم يستطع مزدك داعيتهم الثالث الذي ظهر في أواخر القرن الخامس الميلادي أن

(٨) الديارات لحبيب زيات ص ٢٩ . (٢) الديارات ص ٤١ .

يكسر من تعاليم المانوية أو أن ينخضد من شوكتها . وظل الإيرانيون بعد الإسلام يتعلقون بها ، حتى إذا انتهينا إلى زمن العباسيين وجدناها لا تزال حية مزدهرة ، ولا يزال كثير منهم ثنوا يؤمن بإلهى النور والظلمة . وكان تفسر منهم يعلن إسلامه فى الظاهر ويضممر فى الباطن تلك الزندقة أو تلك المانوية وما أذاعه ماني من عقائد وتعاليم ، ويشرح الجاحظ طرفاً من هذه التعاليم فيقول (١) :

« إن المانيّة تزعم أن العالم بما فيه من عشرة أجناس ، خمسة منها خير ونور وخمسة منها شر وظلمة ، وكلها حاسة وحارة ، وأن الإنسان مركب من جميعها على قدر ما يكون فى كل إنسان من رُجْحان أجناس الخير على أجناس الشر ورجحان أجناس الشر على أجناس الخير ، وأن الإنسان وإن كان ذا حواس خمسة فإن فى كل حاسة متوناً من ضده من الأجناس الخمسة ، ففى نظر الإنسان نظرة رحمة فتلك النظرة من النور ومن الخير ، ومتى نظر نظرة وعيد فتلك النظرة من الظلمة ، وكللك جميع الحواس . وإن حاسة السمع جنس على حدة وإن الذى فى حاسة البصر من الخير والنور لا يعين الذى فى حاسة السمع من الخير ولكنه لا يضاده ولا يفاسده ولا يمنعه ، فهو لا يعينه لمكان الخلاف والجنس ولا يعين عليه لأنه ليس ضدّاً . وإن أجناس الشر خلاف لأجناس الشر ضد لأجناس الخير ، وأجناس الخير يخالف بعضها بعضاً ولا يتضاد . وإن التعاون لا يقع بين مختلفها ولا بين متضادها ، وإنما يقع بين متفقها . وكان ماني يحرم ذبح الحيوان ، ودعا إلى الزهد فى الحياة والتقشف ، وفرض على أتباعه صلوات كانوا يستقبلون بها الشمس ، فيدعون ويزمزمون .

وكلمة زنديق أى مانوى ليست عربية وإنما هى فارسية ، عُرِّبَتْ وأطلقت بنفس الاصطلاح الذى كانت تطلق به فى بيئتها الأصلية أى على أصحاب ماني ، وقد كثر هؤلاء الزنادقة منذ فاتحة العصر العباسى ، حتى إذا كنا فى عصر المهلى وجدنا موجتها تبلغ أقصى حدتها ، حتى يضطر إلى اتخاذ ديوان للفحص عنهم والتنكيل بهم ، وأكبر الظن أنه لم يجد فيهم خطراً على الإسلام وحده ،

بل رأهم أيضاً خطراً على دولته ، وكذلك شعر الخلفاء من بعده ، وخاصة لتلك الثورات التي كانت تنشب ضدهم في إيران مثل ثورة المقنّع الخراساني الذي كان يزعم أن الذات الإلهية تجسدت في أبي مسلم ثم حلت فيه ، ومثل ثورة خليفته بابك الخرمي لعهد المأمون . ويُجمل لنا المهدي تعاليمهم في وصيته لابنه الهادي إذ يقول له (١) :

« يا بني إن صار لك الأمر فتجرّد لهذه العصابة (الزنادقة) فإنها فرقة تدعو الناس إلى ظاهرٍ حسن كاجتناب الفواحش والزهد في الدنيا والعمل للآخرة ، ثم تخرجهم إلى تحريم اللحم ومنسّ الماء الطهور وترك قتل الهوامّ تخرجاً وتحوباً ، ثم تخرجهم من هذا إلى عبادة اثنين أحدهما النور والآخر الظلمة ، ثم تبيح بعد هذا نكاح الأخوات والبنات والاعتسال بالبول وسرقة الأطفال من الطرق لتقدمهم من ضلال الظلمة إلى هداية النور ، فارفع فيها الخشب وجرد فيها السيف ، وتقرب بأمرها إلى الله لا شريك له . »

ولم يُقم المهدي لهم ديوان الزنادقة فحسب ، بل دعا أيضاً المتكلمين والمعتزلة للرد عليهم وتأليف الكتب في نقض عقيدتهم ، ومن يقرأ الحيوان للجاحظ يرى إلى أي حد شغل المعتزلة من أمثال النظام أنفسهم بمناظراتهم ودحض معتقداتهم ، فهم وأمثالهم من الدهريين شغلهم الشاغل . ويسوق الجاحظ ثبنا طريفاً يضم من كان يتزندق من الشعراء ، وهم - حسب إحصائه - الحَمَادُونَ الثلاثة : حماد عَجَرْد وحماد الراوية وحماد بن الزبَرْقان ويونس بن أبي فرّوة وعلي بن الحليل ويزيد بن الفيض ويونس بن هرون وعمارة بن حمزة وجميل بن محفوظ ومطيع بن إياس وقاسم بن زنقطة والبة بن الحباب وأبان بن عبد الحميد (٢) . ويسعجّب من زندقة أبان ويقول (٣) :

« أما اعتقاده فلا أدري ما أقول لك فيه ، لأن الناس لم يؤثروا في اعتقادهم الخطأ المكشوف من جهة النظر ، ولكن للناس تأمسٌ وعاداتٌ وتقليدٌ للآباء

(١) الطبري (طبعة أوربا) ٥٨٨/٢ . وقارن بآمال المرتضى ١٣١/١ .

(٢) انظر الحيوان ٤٤٦/٤ وما بعدها . (٣) الحيوان ٤٥١/٤ .

والكبراء ، ويعملون على الهوى ، وعلى ما يسبق إلى القلوب ، ويستقلون التحصيل ويهملون النظر ، حتى يصيروا في حال متى عاودوه وأرادوه نظروا بأبصار كليلّة وأذهان مدخولة ومع سوء عادة . والنفس لا تجيب وهي مستكرّهة ، وكان يقال : العقل إذا كثره عَمِيَ . ومتى عمى الطبع وجسّأ وغلظ وأهمل حتى يألف الجهل لم يكد يفهم ما عليه وله . فلهذا وأشباهه قاموا على الإلف والسابق إلى القلب .

ويظهر أن أصحاب هذه الدعوة من الفرس كانوا لا يكتفون باعتناقها ، فقد كانوا يدعون إليها مَنْ حولهم ، ودخل في اعتقادهم غير عربي مثل مطيع بن إياس الكناني ووالبة بن الحباب الأسدي إن صحّت عروبتهما . على أننا نلاحظ أن كثيرين ممن كانوا يتّهمون بالزندقة في العصر إنما اتهموا بها من أجل فسقهم وجوهم واستجابتهم لغرائزهم الشاذة ، ونحن لا نستطيع أن نبرئ منها مطيعاً ، فقد أحضرت ابنته إلى الرشيد للتحقيق معها في تهمة الزندقة ، فأقرّت بها ، وقالت : « هذا دين علّمني أبي » . وهناك جماعة قُتلوا بها ، ونفس قتلهم يشهد شهادة قاطعة بزندقتهم ، فقد قتل المهدي بشاراً ، وإذا رجعنا إلى شعره وجدناه يشيد بعبادة النار في بيته المشهور^(١) :

الأرض مظلمة والنار مشرقة والنار معبودة مذ كانت النار
واستمد من ذلك دليلاً على أن إبليس خير من آدم ، لأنه خلّق من نار ،
أما آدم فخلّق من طين ، فقال^(٢) :

إبليس أفضل من أبيكم آدم فتنبّهوا يا معشر الفُجّار
النار عنصره وآدم طينة والطين لا يسمو سُمُو النار

ولما كثر منه ذلك نادى وأصل بن عطاء في الناس أن يقتلوه ، ففرّ من البصرة ولم يزل غائباً عنها حتى توفّي وأصل ، بل حتى توفي عمرو بن عبيد ، وردّ عليه صفوان الأنصاري بشعر مفحم^(٣) غير أنه عاد إلى البصرة وعادت معه زندقته ، حتى سفك

المهديُّ دمه . ومن قتله المهدي على الزنادقة صالح بن عبد القدوس الأزدي ، وكان يعلن في البصرة مذهبه في الثنوية . ويقال إن أبا الهذيل العلاف المتكلم ناظره فقطعه ، ثم قال له : على أي شيء تعزم يا صالح ؟ فقال : أستخير الله وأومن بالاثنين . ولما علم بأن ديوان الزنادقة يرصده هرب إلى دمشق ، فطلبه المهدي وزجَّ به في سجن تلك الفئة الباغية ، حتى يحاكم ، فقال في سجنه :

خرجنا من الدنيا ونحن من أهلها فلسنا من الأحياء فيها ولا الموتي
قبرنا ولم ندفن فنحن بمعزلٍ من الناس لانُخشي فنُغشي ولا نغشي

وقيل إنه صلَّى صلاة تامة الركوع والسجود ، فقيل له : ما هذا ومذهبك معروف ، قال : سنَّة البلد وعادة الجسد وسلامة الأهل والولد . وأُحضِر للمحاكمة بحضرة المهدي فنظر فيها اتهم به من الزنادقة ، فأظهر التوبة ، فقال له المهدي ألسن القائل في حفظك ما أنت عليه :

رُبَّ سِرٍّ كَتَمْتُهُ فَكَأَنِّي أخرسٌ أو ثَنَيْتُ لِسَانِي خَبِلُ
ولو أني أبديتُ للناس علمي لم يكن لي في غير حبسِي أكُلُ

قال : فإني أنوب وأرجع ، فقال له المهدي : هيات ! ألسن القائل :

والشيخُ لا يترك أخلاقه حتى يُوارَى في ثرى رَمَمِهِ
إذا ارْعَوَى عاوده جهله كذى الضمنا عاد إلى نُكْسِهِ

ثم قُدِّم ، فقتل وصلب على الجسر ببغداد^(١) . ووراء صالح وبنوهم شعراء كانوا زنادقة حقاً ، ولم يقتلوا ، وكان التهمة لم تثبت عليهم في جلاء ديوان الزنادقة والقائمين عليه . ومن كبار الزنادقة حماد عجرد ، يقول أبو نواس : كنت أتوهم أن حماد عجرد إنما يرمى بالزندقة لمجونه في شعره ، حتى حبسيت في حبس الزنادقة ، فإذا حماد عجرد إمام من أئمتهم ، وإذا له شعر مزوج بيتين بيتين يقرعون به في صلاتهم^(٢) . وأبو نواس خير من يصور الصنف الثاني من الزنادقة التي كانت تُلصق بهم هذه التهمة بسبب مجونهم ، وبسبب ما قد يبدُر على

(١) انظر في أخبار صالح أمالي المرتضى ١٤٤/١ وما بعدها وتاريخ بغداد للخطيب البغدادى ٣٠٢/٩ .
(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٤ / ٣٢٤ .

ألسنهم في قَصْفهم وشر بهم من أبيات مارقة على شاكلة قوله (١) :

يا ناظرا في الدين ما الأمرُ لا قَلْبُ صَحَّ ولا جَبَرُ
ما صحَّ عندي من جميع الذي تذكر إلا الموت والقَبْرُ

ولكن هذا كان تعابثاً ومجاجة ، وكان القائمون على ديوان الزنادقة يميزون بينه وبين الزندقة الحقيقية ، فيكتفون بحبس أبي نواس حين يأمرهم بعض الخلفاء أو بعض الوزراء تعذيراً له ، حتى يرتدّ عن غيبه .

على أن هذا الجانب في حياة المجتمع العباسي وما انطوى فيه من زندقة ومجون ينبغي أن لا يضع غشاوة على أعيننا فلا نرى هذا المجتمع على حقيقته . لقد كان فيه هو وترف ، وكانت تحفّه عقائد الزنادقة والدهريين ، ولكن ذلك إنما كان يشيع في بعض البيئات وفي دور المجاجة والخلاعة . أما بعد ذلك فقد كانت هناك كثرة ممن يتبعون مسيل الرشاد ، وكان هناك الزهاد والعباد من أمثال عمرو بن عبيد ومومي بن مَسَيَّار الأصواري وعمرو بن فائد والقاسم بن يحيى وصالح المرّي ، هؤلاء الذين ملأوا العراق بزهدهم ومواعظهم . وكان هناك تلاميذ أبي حنيفة وابن حنبل وأضرابهما من أصحاب الشريعة الإسلامية وحَمَلَة الحديث . وكان هناك المعتزلة الذين وهبوا أنفسهم للذود عن حياض الإسلام والرد على الملاحدة والزنادقة . وكان هناك رابعة العلوية وأمثالها من الزاهدات .

فوجة الزهد لم تكن أقل حدة من موجة المجون، ويُظَنُّ أنه دخلتها عناصر أجنبية مختلفة من زهد الهنود، وزهد المسيحية ورهبانها، وحتى من زهد المانوية . ولعلنا لانعجب بعد ذلك إذا رأينا بعض الشعراء الما جنين مثل أبي نواس تجرى على ألسنهم أشعار رقيقة في الزهد (٢) :

وكان صالح بن عبد القدوس على زندقته يكثر من التّغيب عن الدنيا والزهد فيها ، ولا يني يذكر الموت والقبر (٣) . وكان شعره كله أمثالا وحِكْماً ،

(١) انظر الوساطة ص ٦٣ والموشح (٢) انظر باب الزهد في ديوان أبي نواس .
(٣) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٩١ .

حتى قالوا إن ديوانه يشتمل على ألف مثل عربي وألف مثل أعجمي^(١) ،
ويعجب ابن المعتز لما يروى عنه من زندقته، ويروى له بعض أشعار زاهدة^(٢)
من مثل قوله :

وليس بعجز المرء إخطاؤه الغنى ولا باحتيال أدرك المال كاسبه
ولكنه قبضُ الإله وبسطه
إذا كمل الرحمن للمرء عقله
فلاذا يجاريه ولاذا يغالبه
وقوله في أصحاب القبور :

ألا أحد يبكي لأهل محلة
مقيمين في الدنيا وقد فارقوا الدنيا
كأنهم لم يعرفوا غير دارهم
ولم يعرفوا غير التضايق والبلوى
وقوله :

فوحق من مملك السماء بقدرة
والأرض صير للعباد مهادا
إن المصر على الذنوب لهالك
صدقت قولي أو أردت عنادا
وربما كان أكبر من تغنى بالزهد في هذا العصر أبو العتاهية ، وقد بدأ
حياته ماجناً أشد ما يكون المجنون ، ثم حانت منه التفاتة فزهد في حطام الدنيا
ولبس الصوف ، وأخذ يتغنى بالموت والفناء وما ينتظر الناس من ظلمة القبر
ووحشته على شكلة قوله^(٣) :

حتى متى أنت في لهُو وفي لعب
والموت نحوك يهوى فاغراً فاه ؟
ما كل ما يتمنى المرء يدركه
رب امرئ حشفه فيما تمناه
تغتر للجهل بالدنيا وزخرفها
إن الشقي لَمَنَّ غرته دنياه
كأن حياً وقد طالت سلامته
قد صار في سكرات الموت تغشاه
نلهو والموت ممتسانا ومُصْبِحنا
من لم يصبحه وجه الموت مساه

وما يزال على هذا النحو يتحدث عن مصير الإنسان الذي ينتظره وأن من

(٢) ديوان أبي العتاهية (طبعة بيروت سنة
١٨٨٦) ص ٢٩٢ .

(١) التحفة البية ٢١٧ .
(٢) طبقات الشعراء ص ٩١ وما بعدها .

الخير أن يقدم لهذا المصير العمل الصالح ، قبل أن تفيض روحه وينكشف عنه الغطاء . ونراه يكثر في أثناء ذلك من الابتهالات ومن الدعاء ، منقبضاً عن الدنيا وملاذها وكل ما فيها من متاع ، بل إنه ليقبح هذا المتاع وما يُطَوَّى فيه من نعيم حتى ليقول^(١) :

رغيفٌ خُبْزٍ يابسٌ	تأكله في زاوِيَةٍ
وكوزُ ماءٍ باردٍ	تشربه من صافِيَةٍ
وغرفةٌ ضَيِّقَةٌ	نفسُك فيها خالِيَةٍ
خيرٌ من الساعات في	ظِلِّ القصور العاليَةِ

وكان يتهم بالزندقة وأن هذه الألحان يستمدّها منها على نحو ما استمدّها قبله صالح بن عبد القدوس . وكان وراءه ووراء صالح كثيرون زهدوا زهداً إسلامياً خالصاً، ومن ثمّ لم يتهموا في زهدهم ، لأنهم صدروا فيه عن عقيدة صحيحة مثل أبي محمد اليزيدي ، وله أشعار كثيرة في الموعظة والحكمة،^(٢) من مثل قوله^(٣) :

إذا نكباتُ الدهر لم تعْظِ الفتى	وأفزع منها لم تعْظِ عواذله
ومن لم يؤدّبْه أبوه وأمه	تؤدّبْه روعاتُ الرّدَى وزلازله
فداعٌ عنك ما لا تستطيع ولا تطيع	هواك ولا يغلبُ بحقك باطله

ومن كانوا يكثرّون من أشعار الزهد محمود الوراق ، وأكثر أشعاره أمثال وحكم ومواعظ وأدب^(٤) على شاكلة قوله^(٥) :

بكيتَ لقرب الأجل	وبُعِدتَ فوات الأمل
ووافد شيب طراً	بعقب شبابٍ رحل
شبابٌ كأن لم يكن	وشيبٌ كأن لم يزل

(١) الديوان ص ٣٠٤ .

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٧٥ .

(٣) معجم الأدباء لياقوت (طبعة مصر)

. ٣٢/٢٠

(٤) ابن المعتز ص ٣٦٨ .

(٥) انظر في هذه القطعة وتالياتها البيان

والتيين ١٩٨/٣ وقارن بزهر الآداب ٨٩/١

وعيون الأخبار ٣٢٦/٢

طسواك بِشِيرُ البقاءِ وحلَّ بِشِيرِ الأجلِ

وقوله :

رأيت صلاحَ المرءِ يُصلحُ أهله ويُعَلِّمُهُمْ داءُ الفسادِ إذا فسدَ
يعظُمُ في الدنيا بفضلِ صلاحِهِ ويُحَفِّظُ بعد الموتِ في الأهلِ والولدِ

ومعنى هذا كله أن ألحان الزهد لم تكن تقل عن ألحان المجون إن لم تزد عليها، وغاية ما في الأمر أن الألحان الأخيرة هي التي كانت تذيع على ألسنة الجوارى والمغنين ، وقد نشروها في كل مكان .

٢

العلاقات اللغوية

إذا رجعنا إلى عصر بني أمية وجدنا الكوفة والبصرة أهم مَصرَين عربيين تصطلح فيهما اللغة العربية باللغات الأجنبية ، فقد كان سكانهما أختلاطاً من العرب والموالي فرساً وغير فرس . وحقاً كان هؤلاء الموالى يتعربون ، ولكنهم كانوا يجدون عناء شديداً من نظام الإعراب والتصريف في العربية ، ولعل ذلك ما جعل هاتين المدينتين تبادران إلى وضع قواعدهما ، حتى لا يضل الموالى في شعابهما الوعثة . ولم يكن هذا كل ما عانوه ، فقد كانوا يعانون أيضاً من لُكناتهم وما يضطرون إليه من تكيف عضوى لمخارج الحروف ينجحون فيه أحياناً ، وأحياناً يفشلون ، فكان من الصعب عليهم مثلاً أن ينطقوا بحروف الإطباق التي لا يعرفونها في لغاتهم أو ينطقوا بالعين أو بالحاء ، وكان ذلك يصيب ألسنتهم بضروب مختلفة من اللثغات . وكان يتزلق إلى العربية على ألسنتهم كثير من الألفاظ الدخيلة التي أخذت تعرب ، تارة عن النبطية التي كان يتحدث بها سكان السواد في العراق وتارة عن الفارسية التي كانت منتشرة بين سكان الكوفة والبصرة ، ويعرض علينا الجاحظ في بيانه مدى تأثيرهما في عربية البلدتين

ولغتهما اليومية^(١) ، ويقول إن هذا التأثير نفذ إلى سكان المدينة في الحجاز^(٢) ونحن لا ننسى الأجيال العربية الأخيرة في عصر بني أمية ، فقد كان كثير منهم من أبناء الجوارى الأجنبية ، وكانوا يتأثرون بأمهاتهم في نطقهم لبعض الحروف^(٣) وأيضاً فإنه بمضى الزمن أخذ كثير من العرب ينشأ في المدن ، منبتاً الصلة بالبادية ، فضعفت السلاط اللغوية وأخذ يظهر اللحن بين فصحاءهم ، بل إننا نجد بعض من نشأ في البادية يكتحنون مع ما عرّفوا به من فصاحة مثل الحجاج^(٤) ، ولعل ذلك ما جعل خلفاء بني أمية يحرصون على تأديب أبنائهم ، حتى لا يلحنوا في خطابهم^(٥) .

وإذا أخذنا ننظر في الشعراء الذين اشتهروا في البصرة والكوفة لعهد بني أمية وجدنا كل هذه الظواهر التي قلّمناها بارزة في أخبارهم ، فهذا يزيد بن مفرغ الذي عاصر زياد بن أبيه وابنه عبيد الله يحشو شعره بالألفاظ الفارسية^(٦) ، وكان ينسب نفسه في حمير ، غير أننا نظن ظناً أنه كان فارسياً ، وظهر من بعده شاعر فارسي لاشك في فارسيته هو زياد الأعجم ، كان يجزل الشعر فصيح الألفاظ^(٧) ، ومع ذلك كان يجد صعوبة في تكييف مخارج الحروف التي تخالف حروف لغته ، فكان يبدل العين همزة والحاء هاء ويجعل السين شيناً والطاء تاء^(٨) ويُنشد قوله في المهلب بن أبي صفرة أو ابنه يزيد^(٩) :

ففي زاده السلطان في الودّ رفعة
إذا غير السلطان كل خليل

(١) البيان والتبيين وما يرويه من لحن الوليد ابن عبد الملك ٢٠٤/٢ وما بعدها .

(٢) البيان والتبيين ١٤٣/١ .

(٣) أغاني (طبعة الساسي) ٩٩/١٤ .

(٤) أغاني ٩٩/١٤ والبيان والتبيين ٧١/١ .

والكامل للمبرد (طبعة رايت) ص ٣٦٦ .

(٥) في الحيوان ١٥١/٧ أن البيت من

قصيدة في يزيد وفي الكامل ص ٣٦٦ أنه

في المهلب أبيه .

(١) البيان والتبيين ٢٠/١ وما بعدها .

(٢) نفس المصدر ١٨/١ وما بعدها .

(٣) انظر البيان والتبيين ٢٠٧٢/١ ٢١٠/١

وما بعدها حيث يروي أن عبيد الله بن زياد

ابن أبيه كان يبدل الحاء هاء والقاف كافاً ،

ويعمل لذلك بأنه نشأ في حجر بعض العجم .

(٤) طبقات فحول الشعراء لابن سلام (طبعة

دار المعارف ص ١٣ والبيان والتبيين ٢١٨/٢ .

(٥) عيون الأخبار ١٥٨/٢ ، ١٦٧ وانظر

فيقول: « زاده الشُّلتان »^(١). ولما تردد منه ذلك على سَمْع المهلب أهلى إليه غلاماً فصيحاً يكفيه مثونة إنشاده شعره .

وهذا فيما يختص بالموالى ، أما العرب فإننا نلتقى في أواخر العصر الأموي بشاعرين عربيين حَضْرِيَّين ، لم ينشأ في البادية ، وهما الطَّرِمَّاح والكَمَيْت . أما الطرماح فيروون أنه كان يكتب ألفاظ النبط الآراميين ويدخلها في شعره^(٢) ، وكان معلماً يؤدب الصبيان فتعلق بأن يقلم لهم شعراً مملوءاً بالألفاظ الغريبة ، ولكن أنى له وهو ليس بدويّاً ؟ لقد لجأ إلى طريقة سهلة : أن يسأل البدو ومن نشئوا في البادية عن بعض الألفاظ الآبدة ويسلكها في نظمه^(٣) ، وكان يوفق أحياناً في استخدامها وأحياناً لا يوفق ، ومن أجل ذلك رفض علماء اللغة الاحتجاج بشعره^(٤) . ولم يكن الكميت يَشْرِك الطرماح في الظاهرة الأولى ظاهرة استعارة الألفاظ النبطية في شعره ، ولكنه كان يشركه في الظاهرة الثانية ، إذ كان يرجع إلى رُوْبَة الراجز البدوي ، فيسأله عن الغريب من الكلم فيخبره به ويكتبه ، ثم ينظمه في شعره^(٥) ، وكذلك كان يرجع إلى جدّتين له أدركتا الجاهلية ، فكانتا تصفان له البادية وشئونها ، وينقل وصفهما إلى أشعاره^(٦) . وبذلك كان مثل صاحبه لم يتغذَّ بلبان البادية مباشرة ، فأخطأته الفطرة اللغوية في كثير من ألفاظه وأوصافه ، وصور ذلك ذو الرمة تصويراً طريفاً حين أنشده بعض قصائده وسأله رأيه ، فقال له : « إنك لتقول قولاً ما يقدر إنسان أن يقول لك فيه أصبت ولا أخطأت ، وذلك أنك تصف الشيء فلا تجيء به ولا تقع بعيداً منه ، بل تقع قريباً » واعترف له الكميت بأن مرجع ذلك أنه لا يصف شيئاً رآه بعينه ،

(٤) الموشح ص ٢٠٨ ، ٢٠٩ .
(٥) الأغاني ٣٦/١٢ ، والموشح ١٩٢ .
(٦) الأغاني (طبعة السامى) ١٢٠/١٥ .

(١) البيان والتبيين ٧١/١ .
(٢) الموشح للمرزباني ص ٢٠٨ .
(٣) الأغاني (طبعة دار الكتب) ٣٦/١٢ .
والموشح ٢٠٩ .

ولأنما يصف شيئاً وُصِفَ له^(١) . وكذلك كان شأنه في استخدامه للغريب ، ومن ثمَّ رفض اللغويون الاستشهاد بأقواله وأشعاره^(٢) .

ومعنى ما قدمنا أن عصر بني أمية يمدنا بأمثلة فردية لشعراء عاشوا في البصرة والكوفة وأخذت العربية على ألسنتهم تتأثر باللغات الأجنبية ، وكان يتسع هذا التأثير عند الشعراء الموالي بسبب ما كانوا يرتضخون من لُكنات لغاتهم وما كانوا يستعبرونه أحياناً من ألفاظ تلك اللغات . وكان بعض الشعراء من العرب مثل الطرماح لا يرى بأساً في أن يعرَّب بعض ألفاظ النبط الآراميين أو بعض الألفاظ الفارسية ، وأخذ هو وغيره من العرب المتحضرين يبتعدون عن السليقة العربية بحكم نشأتهم في الحاضرة وبعدهم عن ينبوع اللغة الحقيقية .

وندخل في العصر العباسي ، فإذا الشعراء جميعاً يتحضرون على شاكلة الطرماح والكميت ، ولقد كانا هما وأضرابهما في العصر الأموي شذوذاً بين جرير والفرزدق والأخطل وذى الرمة وأمثالهم ممن ملأوا العراق بأشعارهم ، صادرين فيها عن سليقة عربية سليمة وفطرة بدوية صحيحة . أما في العصر العباسي فقد تبدل الحال ، إذ أصبحت الكثرة الكثيرة من الشعراء تنشأ في المدن لا في البادية كما كان الشأن في زمن الأمويين ، وليس هذا فحسب فإن كفة الفرس رجحت على كفة العرب لاني شئون الدولة والسياسة فقطبل أيضاً في الشئون الأدبية والعقلية ، وبُنيت بغداد على حدود بلادهم وزحرت بسيولهم ، وأصبحنا في عصر جديد ليس للعرب فيه من سلطان ولا سيادة إلا سيادة الأسرة الحاكمة ، أما بعد ذلك فكل شيء للفرس .

غير أن هذا الانقلاب العنيف في الشئون السياسية لم يصب اللغة العربية بسوء ، فإن الفرس لم يحاولوا استخدام لغتهم في شئون الدواة الرسمية وكان كثير منهم قد تعرَّب ، بل قد تمكَّن من العربية حتى اتخذها لسانه في التعبير عن مشاعره وأفكاره ، وعدَّها مثله الأعلى في البيان والبلاغة . وظلت الأجيال التالية تشعر هذا الشعور بقوة ، وكان من أهم ما دعمه أن العربية كانت لغة القرآن

(١) الأغاني ١٥/١٢٠ .

(٢) الموشح ١٩١، ١٩٢، ٢٠٨، ٢٠٩ .

الكريم ، فكان الخروج عليها يُعَدّ مروقاً من الإسلام ومحاولة لنقضه ، وبذلك ظلت العربية شامخة في هذا المحيط الأعجمي حتى بين الزنادقة وأنصار الشعوبية فإنهم لم يستطيعوا غَضّاً منها ، بل ظلوا يتخذونها هم ومن حَسُنَ إسلامهم مشكلهم اللغوي والأدبي الرفيع .

وليس معنى هذا أن ملاحظناه في العصر الأموي من دخول الكلمات الأجنبية إلى الشعر العربي انحسرت ظلاله ، أو أن ضعف السليقة اللغوية انتهت آفاته ، أو أن اللكنات الأجنبية انحازت لثغاتها عن الألسنة ، فقد استمر ذلك كله بصورة أوسع من الصورة الأموية ، لسبب بسيط ، وهو أن أغلب الشعراء كانوا أجانب ، فكان فيهم النبطي مثل أبي العتاهية والسندي مثل هرون مولى الأزدي وأبي عطاء . أما الفرس فلا نستطيع إحصاءهم ، وكان منهم بشار بن برد وأبان بن عبد الحميد وسلم الخامر ومروان بن أبي حفصة وأبو يعقوب الحرّيمي ومسلم بن الوليد وغيرهم كثير .

ولعل شيئاً لم يسترع الجاحظ في عصره كما استرعت اللكنات وما كانت تسببه من لثغات ، وقد أفاض في وصف هذه اللثغات أوائل كتابه البيان والتبيين ، فقال إنه كان هناك من يبدل الراء غينا واللام ياء والزاي والياء والشين سيناً والعين همزة والقاف كافاً والذال دالاً والجيم زايًا أو ذالا . ويقول إن ذلك كله مصدره أن يُدْخَلَ الرجل بعض حروف العجم في حروف العرب . ويقول إن واصل بن عطاء كان لا يستطيع أن ينطق الراء ، فأخلى كلامه منها . ويزعم أن من أصوات اللغات الأجنبية ما لا يستطيع الخط العربي تصويره كلهجة خوزستان ، ويقول : « قد يتكلم المغلاق الذي نشأ في سواد الكوفة بالعربية المعروفة ويكون لفظه متخيراً فاخراً ومعناه شريفاً كريماً ويعلم مع ذلك السامع لكلامه ومخارج حروفه أنه نبطي » ، وكذلك إذا تكلم الخراساني على هذه الصفة فإنك تعلم — مع إعرابه وتخيره ألفاظه في مخرج كلامه — أنه خراساني ، وكذلك إن كان من كُتَّاب الأهواز^(١) . ولا بد أن أشياء من ذلك كانت تؤثر في لهجات بعض

الشعراء على نحو ما روى ذلك عن أبي عطاء السندي، إذ كان لا يكاد يفصح
لارتضاخه لكننة قومه من السند، حتى كان كلامه إذا نطق به لا يكاد يفهم
وذلك أنه كان ينطق الحاء هاء والعين همزة والصاد سينا والجيم زايا ويرقق
الطاء حتى تشبه الزاي^(١) مما اضطره إلى اتخاذ غلام ينشد شعره^(٢) :

وأهم من ذلك أنهم أدخلوا في أشعارهم بعض ألفاظ من لغاتهم الأصلية ،
وحتى لم يتسع هذا الصنيع . ولكننا نجد عندهم أمثلة كثيرة لكلمات نبطية
وفارسية كانوا يدخلونها في بعض ما ينظمون ، من ذلك قول إبراهيم الموصلي
يصف وداعه لخمّار نبطي :

فقال : إزل بشين حين ودّ عني وقدّ لعمرّك زلّنا عنه بالشّين

ولازل بشين كلمة سريانية معناها امض بسلام^(٣) . ويقول إسحق الموصلي في
قصيدة له يذكر مجالس لهو مع إسحق بن إبراهيم المصعبي، وقد فرقت بينهما الأيام :
فيا ليت شعري هل أروحن مرةً إليه فيلقاني كما كان يلقاني
وهل أسمعن ذاك المزاح الذي به إذا بجثته سلّيتُ همي وأحزاني
إذا قال لي : « يامرّد مبيّ خمرًا » علىّ وكنتاني مزاحًا بصفوان
و « مردى خر » كلمة فارسية تفسيرها : يا رجل اشرب النبيذ^(٤) . ويقول
والبة بن الحُبّاب^(٥) :

قد قابلتنا الكئوسُ ودابرثنا النحوسُ
واليومُ هرّمَزْد روزِ قد عظمتُه المحجوس

وهرمزد تعريب لأهورامزد إله النور عند الفرس ، وروز معناها بالفارسية
يوم ، يقول إن اليوم يوم هذا الإله وعيده ، فلنطرب ونشرب . ولعل شاعراً لم
يُكثر في شعره من الألفاظ الفارسية كما أكثر أبو نواس، وخاصة حين يتعابث مع

(١) أغاني (طبعة الساسي) ٨٠/١٦ ، ٨٤
والشعر والشعراء ص ٤٨٢ .
(٢) أغاني ٧٩/١٦ ، ٨٣ .
(٣) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٦/٥ .
(٤) أغاني ٣٣٧/٥ .
(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٨٨ .

بعض الغلمان من المجوس ، فيقسم عليه بآلته وكهنة النار وبكل ما يقدر من
كواكب وبما يتلو من كتب زرادشت ، وفي رواية حمزة الأصفهاني لديوانه
كثير من ذلك مثل قوله :

حماني وَصَلْ أَبْنَاءَ الْقُصُوسِ	نَجِيبُ الْقُرُوسِ بِهَرُوزِ الْمَجُوسِ
مِنَ الْمُتَرَمِّزِينَ لَدَى التَّغْدَى	يَعْدُبُ مَهْجَتِي بَيْنَ النُّفُوسِ
فَقُلْتُ وَنَحْنُ فِي وَجَلٍ شَدِيدٍ	رَضِينَا مِنْ وَصَالِكَ بِالْحَسِيسِ
بِإِسْفَهَرٍ وَنَاهِيدٍ وَتِيرٍ	وَحَقُّ الْمَاهِ وَالْمَهْرِ الرَّئِيسِ
وَحُرْمَةٍ بِرَسْمِ التَّقْدِيسِ مِمَّا	يُزَمِّزِمُهُ هَرَايْدُ أُسْطُنُوسِ
بِمَا تَسْتَلُونَ فِي الْبِيسْتَقِ رَمْزاً	كِتَابُ زَرْدُشْتِ دَاعِي الْمَجُوسِ
لَمَّا كَلَّمْتَنِي وَرَدَدْتَ نَفْسِي	فَإِنِّي مِنْ جَفَائِكَ فِي رَسَائِسِ

والمترمزون : أصحاب الزممة ، وهي الأدعية التي يتلوها المجوس على الطعام
والشراب ، وإسفهر : الفلك بالفارسية ، وناهيد : الزهرة ، وتير : عطار ، وماه : القمر ،
والمهر : الشمس ، وبرسم : أعواد يتلون عليها سوراً من كتبهم ويقلصونها ، والهرابذ :
كهنتهم ، وأسطنوس : معبد نار من معابدهم . والبستاق هو كتاب زردش
أوزرادشت معرب عن اسمه الفارسي أفستا . ومن ذلك قوله :

يَا غَاسِلَ الطَّرْجَهَارِ لِلخَنْدَرِيسِ الْعُقَارِ
يَا نَرَجِسِي وَبَهَارِي بِدِهْ مَرَايَكُ بَارِي

والطرجهار : قدح شراب ، ومعنى الشطر الأخير : أعطني مرة واحدة .

ومما لا شك فيه أن الفارسية كانت منتشرة في أحاديث اللغة اليومية ، وكان
بين العرب كثيرون يتقنونها مثل العتّابي التغلبي ، وكان منهم من يُدخل بعض
ألفاظها في شعره على جهة التطرف ، يقول الجاحظ : « وقد يملح الأعرابي
بأن يُدخل في شعره شيئاً من كلام الفارسية كقول العُماني للرشيد في قصيدته
التي ملحه فيها :

من يَلْقَاهُ من بطلٍ مُسَرَّنِدٍ في زَغْفَةٍ مُحْكَمَةٍ بِالسَّرْدِ^(١)
تجول بين رأسه والكردِ

والكرد : العنق بالفارسية . ومنها يقول أيضاً :

لما هوى بين غِيَاضِ الأسدِ وصار في كف الهَزْبِ الرَّوْدِ^(٢)
آلى يذوق الدهر آبَ سَرْدِ

وآب سرد : الماء البارد بالفارسية . يقول الجاحظ ومثل هذا موجود في شعر
أبي العذافر الكندي وغيره . . . وأسود بن أبي كريمة ، ويسوق له قوله :

لزم الغُرَامُ ثوبِي بُكْرَةً في يوم سَبَّتِ
فتمايلتُ عليهم مثل زنجي بمَسَّتِ
قد حسنا الداذي صرفاً أو عقاراً يا يَخَسَّتِ^(٣)

والمست : السكر وإدمان الشراب ، والداذي : ضرب من الشراب ،
والعقار : الخمر ، ويايخست : موطوءة بالأقدام . وتستمر المقطوعة على هذا
النحو تختلط فيها الألفاظ العربية بالفارسية .

ومن غير شك كان دخول هذه الكلمات الأعجمية في الشعر العباسي
أوسع منه في الشعر الأموي ، غير أن ذلك ظل في حدود ضيقة ، وظل الشعراء
يصنعونه على سبيل التطرف والتملح . وإذا كنا لاحظنا قبلاً أن الكميت
والطرماح نقصتهما السليقة اللغوية فننحصر في هذا العصر
كانت تنقصه تلك السليقة مما هيأ لظهور الالحن والخروج أحياناً على القياس
الصرفي . وكان علماء اللغة لهم بالمرصاد ، فكلما انحرفوا دلّوهم على انحرافهم ،
ويُفيض كتاب الموشح للمرزباني في مآخذ هؤلاء العلماء عليهم ، وكانوا يرهبونهم
رهبة شديدة ، حتى كان فريق منهم يعرض عليهم أشعاره قبل إذاعتها^(٤) . وكان

(٣) البيان والتبيين ١/١٤١ وما بعدها .

(٤) الأغاني (طبعة دار الكتب) ١٠/٨١ ،

٨٢ وانظر (طبعة الساسي) ١٣/٢٢

و ١٧/١٦ .

(١) مسرند : يظفر بمعوية ويعلو عليه ،

زغفة : درع سابعة ، السرد : سمر الزرد .

(٢) الهزير : الأسد ، والورد : القوى

الجرى .

فريق آخر يعتد بسلامة ذوقه ، ويحمل عليهم ويهجوهم هجاء مرأ^(١) .
والحق أن هؤلاء العلماء كانوا حُرَّاساً أمناء على العربية ، وضعوا قواعدها
ودقائقها ، وجمعوا شعرها القديم ، واتخذوه مثلاً أعلى للفصاحة والبيان ، وظلوا
يدودون عنها ذيادةً قوياً متعصبين للجاهليين تعصباً شديداً ، فهم الشعراء
حقاً وغيرهم عالة عليهم ، بل لقد أهدروا شاعرية معاصريهم ولم يجعلوا لشعرهم
حُرمة ولا فضلاً ، إن قالوا حسناً فقد سُبِّحوا إليه وإن قالوا قبيحاً فن عندهم^(٢) ،
ومنعوا الاحتجاج بشعرهم فهم لا يحتجون في مسائلهم النحوية واللغوية إلا بعرب
البادية . وارجع إلى كتاب سيبويه ، عمدة النحو والنحاة ، فستجده دائماً ينقل
عن فصحاء العرب ومن تُرضى عربيتهم ولا يسوق شاهداً لشاعر محدث . وقد
ظلوا يرحلون إليهم ، يأخذون عنهم شفاهاً شواهدهم وأمثلتهم ، وفي الوقت نفسه
أخذ كثير من عرب البادية يرحلون إلى الكوفة والبصرة وبغداد ليعرضوا تجارتهم
اللغوية التي كان يروجها هؤلاء العلماء ، كما كان يروجها الخلفاء وكبار رجال
الدولة .

وبذلك ظلت النماذج البدوية حية في تلك الحقب التي تطور فيها الشعر
في مدن العراق بتأثير العلاقات الاجتماعية والحضارية النامية ، فقد نصب
اللغويون تلك النماذج مثلاً أعلى للشعر الفصيح ، وروجوا لها في البلاط
ومجالس الوزراء . وبذلك أصبح هناك ضربان واضحان من الشعر : ضرب بدوي
يتمسك بالتقاليد القديمة ، وضرب حضاري ينفك قليلاً أو كثيراً عن تلك
التقاليد حتى يساير العصر .

وأخذ أصحاب الضرب الأول يُكثرون في شعرهم من الغريب ، حتى
يجد فيه اللغويون ما يسد حاجتهم في البحث والدراسة من الشواهد والأمثال ،
وكانوا يؤلفونه غالباً من الرجز ، على نحو ما هو معروف عن أبي نُخَيْلَةَ والعُمَائي
ورؤبة وابنه عُقْبَةُ . وكانوا يُدِلُّون بنماذجهم تلك على شعراء المدن ، فبعثوا فيهم

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢١٠/٣ (٢) أغاني (طبعة السامي) ١٠٩/١٦ .
وديوان أبي نواس ١٧٥ - ١٧٦ .

نزعة إلى تقليدهم في ذلك الميلان حتى يشتوا لهم وللغوين أنهم يتفوقون عليهم ، حتى في تلك الصناعة البلوية المسرفة في البداوة . روى صاحب الأغاني أن بشاراً دخل على عُنُقبة بن مسلم (والى البصرة) فأنشده بعض مدائحه فيه ، وعنده عقبة بن رُوَبة ينشده رجزاً يملحه به ، فسمعه بشار ، وجعل يستحسن ما قاله إلى أن فرغ . فأقبل على بشار ، فقال : هذا طراز لا تحسنه أنت يا أبا معاذ ، فقال له بشار : ألي يقال هذا ؟ أنا والله أرجز منك ومن أبيك وجذك (يقصد العَجَّاج) فقال له عقبة : أنا والله وأبي فتحنا للناس باب الغريب وباب الرجز ، والله إني لخليق أن أسدّه عليهم ، فقال بشار : ارحمهم رحمتك الله ، فقال عقبة : أتستخف بي يا أبا معاذ وأنا شاعر ابن شاعر ابن شاعر ؟ فقال له بشار : فأنت إذن من أهل البيت الذين أذهب الله عنهم الرجس وطهرهم تطهيراً . ثم خرج من عند عقبة (بن مسلم) مُغَضَّباً ، فلما كان من غَدٍ غَدَا على عقبة ، وعنده عقبة بن رُوَبة ، فأنشده أرجوزته التي يملحه فيها :

يا طللَ الحَيِّ بذات الصَّمَدِ بالله خَيْرٌ كيف كنت بعدى ،

ومضى يَرْجُزُ ويتكلف للغريب يمزجه بشيء من الحضارة ودقة الحس والفكر وجمال الصياغة . فطرب عقبة بن مسلم وأجزل صلته وانكسر عقبة بن رُوَبة انكساراً شديداً ^(١) ، وليس بشار وحده الذي أثبت أنه يستطيع التفوق على شعراء البادية في أرجازهم المملوءة بالغريب ، فقد تبعه أبو نواس يحاول أن يهزمهم هزيمة ساحقة في هذا الميلان ، وكان أبو نُخَيْلة قد سبقه إلى صنع أرجيز كثيرة في الطرد والقنص ^(٢) ، يصف فيها الصيد والكلاب والوحش وحيوان الصحراء على طريقة القدماء ، فصنع على مثال طردياته طرديات جديدة أظهر فيها براعة وتفوقاً منقطع النظير ، حتى ليقول الجاحظ في تقديمه لطائفة منها : « وأنا كتبت لك رَجَزَ أبي نواس في هذا الباب لأنه كان عالماً راوية . . وصفات الكلاب مستقصاة في أرجيزه ، هذا مع

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٤/٣ وما بعدها .

وانظر طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٥

(٢) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٦٦ .

جودة الطبع وجودة السبك والخلق بالصنعة ، وإن تأملت شعره فضلتَه ، إلا أن تعترض عليك فيه العصبيةُ أو ترى أن أهل البلد أبدأً أشعر وأن المولدين لا يقاربونهم في شيء ، فإن اعترض هذا الباب عليك فإنك لا تبصر الحق من الباطل ما دمت مغلوباً ^(١) .

وعلى هذا النحز حتم شعراءُ البصرة والكوفة وبغداد شعراءُ البادية في نماذجهم من الأراجيز المحشوة بالألفاظ الغريبة وأثبتوا أنهم يميزونهم ، حتى في تلك النماذج الخاصة . ولعل في هذا ما يدل — من بعض الوجوه — على مدى ما كان يأخذ به الشاعر الحضري في تلك الأزمان نفسه من التشقق ثقافة عميقة بالشعر العربي الموروث واللغة العربية الصحيحة ، يأخذها عن أهلها بالمرتبى فيهم ، والرحلة إلى بواديهم ، فهم يروون أن بشاراً كان يقول : « من أين يأتيني الخطأ ، وكنت ها هنا (في البصرة) ونشأت في حجور ثمانين شيخاً من فصحاء بني عَقِيل ، ما فيهم أحد يعرف كلمة من الخطأ ، وإن دخلت على نساءهم فنسأوهم أفصح منهم ، وأيفعت فأبديت (دخلت البادية) إلى أن أدركتُ ، فن أَيْن يأتيني الخطأ ^(٢) » أما أبو نواس فقد خرج إلى البادية وأقام فيها حولا كاملاً ليشتقف باللغة من منابعها الحقيقية ^(٣) . ويقول الجاحظ عنه : « ما رأيت أحداً كان أعلم باللغة من أبي نواس ولا أفصح لهجة مع حلاوة ومجانبة لاستكراه ^(٤) » ويقولون إنه « كان يحفظ دواوين ستين امرأة من العرب فضلاً عن الرجال ^(٥) » وإنه حفظ سبعمئة أرجوزة غير ما حفظه من قصائد الجاهليين والمخضرمين والإسلاميين وأوائل المحدثين ^(٦) ، وقال أبو عمرو الشيباني : « لولا ما أخذ فيه أبو نواس من الرفثِ لاحتججنا بشعره ، لأنه محكم القول ^(٧) »

وأكبر الظن أن فيما قدمنا ما يدل على مبلغ ما كان يأخذ به بعض الشعراء

(١) الحيوان ٢٧/٢ وما بعدها .
 (٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٤٩/٣ وما بعدها .
 (٣) أخبار أبي نواس لابن منظور (طبع مصر) ص ١٢ .
 (٤) أخبار أبي نواس ص ٦ .
 (٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٩٤ .
 (٦) نفس المصدر ص ٢٠١ .
 (٧) نفس المصدر ص ٢٠٢ .

الحضريين العباسيين أنفسهم من الثقف باللغة والشعر القديم، حتى استحال إليهم السليقة العربية ووقفوا على طريقة القوم في التعبير والصياغة وقوفاً دقيقاً. روى صاحب الأغاني أن بشاراً أنشد خَلَفاً الأحمر قصيدته :

بَكَرًا صَاحِبِيَّ قَبْلَ الْمَهْجِرِ إِنْ ذَاكَ النِّجَاحَ فِي التَّبْكِيرِ

حتى فرغ منها ، فقال له خلف : لو قلت يا أبا معاذ مكان إن ذاك النجاح في التبكير (بكراً فالنجاح في التبكير) كان أحسن ، فقال له بشار : بَنَيْتُهَا أُعْرَابِيَّةً وَحَشِيَّةً فَقُلْتُ : إِنْ ذَاكَ النِّجَاحَ كَمَا يَقُولُ الْأَعْرَابُ الْبَدَوِيُّونَ ، وَلَوْ قُلْتُ : (بكراً فالنجاح في التبكير) كان هذا من كلام المولدين ولا يشبه ذلك الكلام ولا يدخل في معنى القصيدة ، فقام خلف فقبل بين عينيه ^(١) ، ولكن هل معنى ذلك حقاً أن المولدين لم يتطوروا بأسلوبهم ؟ الحق أنهم تطوروا به تطوراً واسعاً ، حتى أصبح هناك في وضوح أسلوبان : أسلوب للقدماء ، وأسلوب للمولدين العباسيين ، ولسنا نقصد أن هؤلاء المولدين كان يجري على ألسنتهم شيء من اللحن في التصريف أو في الإعراب مما سجله المرزباني في الموشح نقلاً عن علماء اللغة من معاصريهم ^(٢) ومما جعل السيد الحميري يقول عن شعره ^(٣) :

أَحْوَكُ وَلَا أَقْوَى وَلَسْتُ بِلَا حَنْ وَكَمْ قَائِلٍ لِلشَّعْرِ يُقْوِي وَيَلْحَنُ

وأيضاً لسنا نقصد ما كان يجري على ألسنتهم من تملح وتظرف بمحشد بعض الألفاظ الفارسية في أشعارهم ، وخاصة عند شعراء الجيل العباسي الثاني من مثل أبي نواس ، وإنما نقصد أنهم على الرغم من تقيدهم بكثير من تقاليد القدماء ولا سيما في شعر المديح الرسمي وصناعة الأراجيز استطاعوا أن ينفذوا إلى لغة شفاقة مبسطة تقف بين الإغراب والابتذال ، فهي لا ترتفع إلى شعر أمثال رؤبة وابنه عُقْبَةُ وَأَبِي نُحَيْلَةَ ، وهي لا تسقط إلى كلام العامة ، يدعمها ذوق سليم يعرف كيف يختار من العبارات أجملها صياغة وسبكاً ، وكيف ينوع في معانيه ، فلا يقف

(١) أغاني ١٩٠/٣ .

أبي نواس .

(٢) انظر على سبيل المثال ما كتبه من

(٣) الموشح ص ١٤ .

بها عند المعاني الموروثة بل يضيف معاني جديدة ، وفي الوقت نفسه يولد من المعاني والصور القديمة ما يروع . وبذلك استقام هذا الأسلوب المولد بالحديد الذي يأخذ من القديم ، ويعرض ما يأخذ عرضاً خلاّباً ، ولا ينسى حقوق عصره ولا ما بسط له من الفكر والخيال ، وأيضاً فإنه لا ينسى حقوق هذا العصر في البعد عن الكلام الوحشي الغريب والكلام السوقي المبتذل . فهو أسلوب مرن ، فيه سلاسة ومهولة ووضوح ، وفيه رشاقة وعذوبة ، أسلوب لا يتوعر ولا يسلم إلى تعقيد يفسده ويهجنه ، معانيه ظاهرة مكشوفة وألفاظه لا تلتطف عن العادة ولا تجفو عن الخاصة ، مع أناقة التعبير ودقة الحس والذوق . وأخذ هذا الأسلوب المولد بالحديد يفرض سلطانه على الشعر والشعراء ، ولم يستطع اللغويون أن يقفوا عائقاً دون هذا السلطان ، فإنه على الرغم من معارضتهم له ذاع وانتشر ، ولا نصل إلى القرن الثالث حتى يصبح المثل الرفيع الذي يحتذيه كل الشعراء .

٣

العلاقات الثقافية

رأينا في غير هذا الموضع أن العرب أخذوا منذ الفتوح الإسلامية يحاولون التعرف على ثقافات الأجانب ومعارفهم ، إذ كانوا ناشرين للدين الإسلامي واصطدموا بيهود ونصارى ومجوس ودهرية يناقشونهم ويناظرونهم في مسائل الدين ، ورأوا عندهم من أساليب النظر والاستدلال ما دفعهم إلى معرفة تلك الأساليب وما كانت تتأثر به من آراء فلسفية . وأيضاً فإن الموالى أقبلوا على الإسلام ، وكانوا من أجناس مختلفة ، منهم الفارسي والهندي والشامي والمصري ، والعراقي ، وأخذوا ينشرون بين العرب ما عرفوا في لغاتهم الأصلية من ثقافات ومن معارف ونزعات . وكانت هناك مدارس ودوائر علمية في جُنْدِيسَابُور وفي الرَّهَّاء ونَصِيبِينَ وحَرَآن وفي قِنَسَرِينَ وأنطاكية وفي الإسكندرية ، وتسرب كثير مما كان يدور في تلك المدارس إلى الأديرة .

فلما وضع العرب أيديهم على تلك البيئات كلها أخذ كثير مما فيها من ثقافة يتحول إليهم بحكم ما كان يقتضيه دفاعهم عن دينهم وبحكم ما أصاب حياتهم من تطور ، فقد أصبحوا أصحاب دولة متحضرة ، تحتاج إلى كثير من العلوم التطبيقية النفعية ، وأخذت الأمم المجاورة لهم تتدخل في دينهم وتدخل معها معارفها وكل ما ورثته من الثقافة الهيلينية التي انتشرت في الشرق منذ فتوح الإسكندر ، وكانت مزيجاً من فلسفة اليونان ومن ديانات الشرق وحكمته ، ولا نصل إلى العصر العباسي ، حتى تنظم الترجمة ، ويُقبل السريان على نقل كل ما شاع بينهم وفي مدارسهم بالعراق وجنديسابور من معرفة وعلم وفلسفة ، كما يقبل الفرس والهنود أيضاً على نقل كثير من تراثهم .

وعنى المنصور بهذه الحركة من الترجمة ، فجلب من جُنديسابور آلَ بختيشوع الأطباء المشهورين ، فشاركوا تَوّاً في الترجمة ، ووفد عليه من الهند « منكه » وكان قيماً بالحساب المعروف « بالسند هند » في حركات الفلك والنجوم ، فأمره بترجمته ، وشاركه في هذه الترجمة إبراهيم الفزارى يعاونه جماعة من العلماء . وعهد المنصور أيضاً إلى أبي يحيى البطريق ترجمة أجزاء من كتب بقراط وجالينوس في الطب . ونجن لا ننسى رأس هؤلاء المترجمين جميعاً ابن المقفع الذي ترجم عن الفارسية بعض الكتب التاريخية والسياسية والأدبية ، كما ترجم أجزاء من منطق أرسطو وكتاب كلية ودمنة الذي يرجع إلى أصول هندية . وأيضاً فإنه ترجم كتاباً عن مزدك ، أحد دعاة الفرس الدينيين ، ويظهر أنه أدخل كثيراً من تعاليم المجوسية . وما لا ريب فيه أن كتاب زرادشت المسمى أفتا تُرجم في أوائل هذا العصر كما ترجمت كتب ماني ، مما كان سبباً في ارتفاع موجة الزندقة . وكان هناك فرس كثيرون خلفوا ابن المقفع على ترجمة التراث الفارسي من أهمهم آل نوبخت .

ونمضي إلى عصر الرشيد ، فيُنشئُ خزانة الحكمة وإدارة للترجمة يقيم يوحنا بن ماسويه أميناً عليها ويرتب له كما يقول القفطي كتاباً حاذقين يكتبون بين

يديه^(١)، ومما تُرجم في عصره كتاب المجسطى في الجغرافيا لبطليموس الإسكندري. ونشط البرامكة في تشجيع هذه الحركة، سواء عن لغتهم الفارسية أو عن اللغات الأخرى، ويقال إن يحيى بن خالد جلب مجموعة من أطباء الهند وأمرهم بنقل بعض كتب قومهم في الطب^(٢)، ودخل من ثقافة الهند كثير من الأفكار إلى محيط العربية، من ذلك صحيفة في البلاغة يحتفظ بها الجاحظ في بيانها^(٣)، وأيضاً فقد دخلت بعض مناهيهم اللغوية مثل السُّمَنِيَّة^(٤)، كما دخل كثير من حكمهم ومن تأملاتهم الزاهدة المتصوفة، مما كان له أثره في الصوفية الإسلامية.

وكلما مضينا في العصر وجدنا موجة هذه الترجمة تزداد حدة، فقد شجع المأمون عليها تشجيعاً واسعاً وأرسل في طلب الكتب من بلاد الروم، وجعل خزانة الحكمة مجمعا لطائفة من كبار المترجمين أمثال سهل بن هرون ومحمد بن موسى الخوارزمي وسلم ويحيى بن منصور ونبى شاكر: محمد وأحمد والحسن، وعهد بإدارة الترجمة إلى حنين بن إسحق، ولم يلبث الكندي فيلسوف العرب الأول أن ظهر ثمرة لكل هذه الحركة المباركة.

ومن المؤكد أن المسألة كانت أوسع من تلك الأخبار التي تساق لنا عن الخلفاء واهتمامهم بالترجمة، فقد كان هذا الاهتمام عاماً بين أفراد المجتمعات في البصرة والكوفة وبغداد، بدليل أننا نجد العلوم الإسلامية توضع قواعدها وأصولها في هذا العصر وضعا يدل على أن أصحابها كانوا يقفون على أساليب البحث عند اليونان وغيرهم. ويكفي أن نشير هنا إلى علم الكلام والموضوعات التي أثارها المتكلمون، مما حكاه لنا الجاحظ في كتابه الحيوان عن أبي الهذيل العلاف والنظام وأضرابهما، فإننا نرى أمامنا عقولا كبيرة، اطلعت اطلعا واسعا على علوم الأوائل، واستطاعت أن تنفذ منها إلى فكر عربي متوهج بالثقافات المنقولة

(١) أخبار الحكماء للقفطي (طبع مطبعة
السعادة) ص ٢٤٨ وما بعدها وانظر طبقات
الأطباء والحكماء لابن جليل (طبع المعهد
العلمي الفرنسي بالقاهرة) ص ٦٥ .
(٢) البيان والتبيين ١/ ٩٢ .
(٣) البيان والتبيين ١/ ٩٢ .
(٤) أغاني ٣/ ١٤٧ .

ومسائلها المختلفة ، وحتى علم اللغة والنحو لم يخلُوا من أثر هذه الثقافات وطرائقها ومناهجها في النظر وبحث المشاكل ، وصلةُ النحو بالمنطق اليوناني مقررة ، وقد وضع الخليل معجماً للعربية بترتيب مخارج الحروف متأثراً بالهنود في ترتيب حروف لغتهم ، وهياتُه معرفته بعلم الموسيقى لوضع عروض الشعر العربي وأوزانه . وطبيعي أن يكون لهذه العلاقات الثقافية الجديدة التي عملت عملاً نافذاً في عقلية العباسيين أثرها الواسع في شعرائهم ، فإنهم لم يكونوا بعيدين عنها ، بل كانوا يتصلون بها اتصالاً وثيقاً . وإذا كنا لاحظنا قبلاً صلّتهم بالزندقة الفارسية فإن صلّتهم بالمحتويات الأخرى للثقافات الأجنبية لم تكن تقل عن صلّتهم بالزندقة ، ومر بنا أن ديوان صالح بن عبد القدوس كان يشتمل على ألف مثل للعرب وألف مثل للعجم ، وفراهم يروون عن العتّابي التغلبي أنه كان يتقن الفارسية وأنه رحل إلى « مَرَوَ » ، فكتبَ كُتُبَ العجم ، ولما سئل في ذلك قال : « وهل المعاني إلا في كتب العجم والبلاغة ، اللغة لنا ، والمعاني لهم ، ^(١) » . وسنّ يرجع إلى ترجمته في كتاب الأغاني يجد له ضرباً من الشعر القصير الذي يشبه الأمثال كقوله في مديح عبد الله بن طاهر ^(٢) :

ودُّك يكفينيك في حاجتي ورؤيتي كافية عن سؤال
وكيف أخشى الفقر ما عشت لي وإنما كفّاك لي بيت مال

وقوله في مديح جعفر بن يحيى البرمكي ^(٣) :

ما زلت في غمرات الموت مطرّحاً قد ضاق عني فسيح الأرض من حييلى
ولم تنزل دائباً تسعى بلطفك لي حتى اختلست حياتي من يدي أجلي
وقوله ^(٤) :

هَيْبَةُ الإخسوان قاطعة لأخي الحاجات عن طلبه
فإذا ما هبت ذا أملٍ مات ما أمّلت من سببه

(٣) أغاني ١١٩/١٣ .

(٤) أغاني ١١٩/١٣ .

(١) الجزء السادس من تاريخ بغداد لطيفور

ص ١٥٧ وما بعدها .

(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ١١٧/١٣

وأكبر الظن أن العتّابي كان يتأثر في هذه القطع القصيرة معاني فارسية ، وكان يتأثر هذه المعاني أبناءُ الفرس أنفسهم ، فهم أصحابها ، وهي كنوز كانت ملقاة تحت أعينهم . ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن الهجاء القصير الذي شاع عند بشار بن برد وحماد عَجْرَد وأضرابهما ، إنما نشأ من هذا التأثير بمعاني الفرس وأمثالهم ، وكان بشار خاصة يكثر من الأمثال والحكم في شعره . ويبدو خلُ في هذا الجانب ما تسرب إلى الشعر من أخيلة فارسية ، كقول بعض الشعراء^(١) :

لو لم تكن نيةُ الجسوزاء خلدَ مَسَّهُ لما رأيتَ عليها عِقْدَ مُنْطَطِقٍ
ويقال إن شاعراً قرأ قول كسرى في وصف النرجس إنه : « يا قوت أصفر
بين درأبيض على زمرد أخضر » فقال وزاد عليه :

وياقوتة صفراء في رأس دُرَّة مركبة في قائم من زبرجند
كان بقايا الطل في جنباتها بقية دمع فوق خلد مورّد^(٢)

وعلى نحو ما كانت العلاقات قائمة بين الشعراء والثقافة الفارسية كذلك كانت قائمة بينهم وبين الثقافة الهندية ، فقد كانوا يعرفون ما نُقل عنها في الفلك وغير الفلك وقد تسرب إليهم كثير من آراء الهنود وأفكارهم وقصصهم كقصة بوذا الملك الذي هجر ملكه ، وساح في الأرض عابداً لربه ، فقد اتخذ منه أبو العتاهية مثالا للرجل الفاضل فقال^(٣) :

يا من تشرف بالدنيا وزيتها ليس التشرفُ رَفَعَ الطين بالطين
إذا أردت شريف الناس كلهم فانظر إلى ملك في زى مسكين
ونُقل إليهم ما تزعمه الهند في علم الطبائع من أن الشيء إذا أفرط في البرد
عاد حاراً مؤذياً ، وعرف ذلك أبو نواس ، فقال^(٤) :

قل لزهر إذا حدّاً وشدّاً أقليل وأكثر فأنت مهذار
سَخُنْتُ من شدة البرودة حدّ صرت عندى كأنك النار

(٤) الشعر والشعراء ص ٥٠٦ وانظر عيون

الأخبار ٧/٢ .

(١) معاهد التنصيص ١٥/٢ .

(٢) زهر الآداب ٢٠٩/٢ وانظر ٢١١/٢

(٣) ديوان أبي العتاهية ص ٢٧٤ .

لا يعجب السامعون من صفتي كذلك الثلج باردٌ حار

وبما تأثر فيه ببعض آراء الهند قوله :

تُخَيَّرَتِ النجومُ وقُفَّتْ لم يتمكَّنْ بها المدارُ

وهو يشير بذلك إلى بعض ما نُقل عنهم من أن « الحمر تخيرت حين خلق الله الفلك، وأصحابُ الحساب يذكرون أن الله تعالى حين خلق النجوم جعلها مجتمعة واقعة في برج، ثم سبَّرها من هناك، وأنها لا تزال جارية حتى تجتمع في ذلك البرج الذي ابتدأها منه، وإذا عادت إليه قامت القيامة وبطل العالم. والهند تقول إنه في زمان نوح اجتمعت في الحوت إلا يسيراً منها فهلك الخلق بالطوفان، وبقي منهم بقدر ما بقي منها خارجاً عن الحوت^(١). وربما كان أهم ما أثرت به الهند في المجال الشعري العام ما انتشر في كتاب كليله ودمته من حكم وقد نُقل هذا الكتاب إلى العربية ابنُ المقفع ثم نظمهُ أبان بن عبد الحميد للبرامكة شعراً، ويحتفظ كتابُ الأوراق للصولي بقطع طويلة من هذا النظم الذي يستهله بقوله :

هذا كتابُ أدبٍ ومِحنةٍ وهو الذي يُدعى كليله دمنه
فيه دلالاتٌ وفيه رُشدٌ وهو كتابٌ وضعته الهندُ
فوصفوا آدابَ كلِّ عالمٍ حكايةً عن ألسنِ البهائمِ

وإذا تركنا الثقافتين الهندية والفارسية إلى الثقافة اليونانية وجدنا علاقتها بالشعر والشعراء تفوق علاقتي تلك الثقافتين، وحقاً أنهم لم يعرفوا شيئاً عن الشعر اليوناني، إذ اقتصرَت معرفتهم بالثقافة اليونانية على الفلسفة والمنطق، ولكن هذه المعرفة أفادوا منها فوائد جُلِيَّة، فقد دعم المنطق تفكيرهم ووسعت الفلسفة دوائره، فأنصبغ عقل الشعراء بأصباغ من العمق والدقة والتحليل وطرافة التقسيم والبعد في الخيال والتجريد فيه. وكان المتكلمون أهمَّ من أذاع هذه الثقافة في محيط الشعر والشعراء، إذ كانوا يتأثرون بها تأثراً واسعاً في جدالهم وأساليب استدلالهم، فأكبوا عليها يقرعونها، وينقلون مصطلحاتها، ويفسرون معانيها من مثل الطَّفْرة

والحركة والسكون والتولد والكمون والجوهر والعرض والجوهر الفرد . وكان كثير من الشعراء يستمع إليهم ، بل لقد وُسمَ غير شاعر بالكلام والاعتزال ، وأنه يستمد منهما في موازنة الشيء بالشيء وفي الجدل والمغالطة ، كما يستمد منهما في استنباط المعاني الخفية والأفكار الدقيقة . وقد بدأ بشار حياته متصلاً بالمتكلمين وبالمعتزلة منهم خاصة ، إذ كان يصحب واصل بن عطاء^(١) وما زال قريباً منه ، حتى أظهر ثنويته وزندقته ، ففسد ما بينهما ونادى واصل في الناس أن يقتلوه ، ففرَّ عن البصرة ، وذهب يعلن أنه لا يؤمن بواصل ومذهبه في القدر ، إنما يؤمن بالخير وأن حرية الإنسان معطلة في الحياة ، يقول :

طُبِعْتُ عَلَى مَا فِيَّ غَيْرَ مَخْبَرٍ هَوَايَ وَلَوْ خَيْرٌ تَسْكُنْتُ الْمَهْدَ بَا
أُرِيدُ فَلَا أُعْطَى وَأُعْطَى وَلَمْ أُرِدْ وَقَصَّرَ عَلَيَّ أَنْ أَنَالَ الْمَغِيْبَا
فَأَصْرَفُ عَنْ قَصْدِي وَعَلَيَّ مَقْصَرٌ وَأَمْسَى وَمَا أَعْقَبْتُ إِلَّا التَّعْجِبَا

وكان يكثر من الحجاج والجدال في ذلك ويقول : ما أومن إلا بالحسِّ وما عاينته^(٢) . وتحول بهذا الجدال وما يطوى فيه من قدرة على الاستدلال إلى شعره ومعانيه ، فكان يكثر فيه من استنباط الأدلة وحشد البراهين على مشكلة قوله^(٣) :

إِذَا بَلَغَ الرَّأْيُ الْمَشُورَةَ فَاسْتَعِنْ بِرَأْيٍ نَصِيحٍ أَوْ نَصِيحَةِ حَازِمٍ
وَلَا تَجْعَلِ الشُّورَى عَلَيْكَ غَضَاضَةً فَإِنَّ الْخَوَافِي قُوَّةٌ لِلْقَوَادِمِ^(٤)
وَمَا خَيْرٌ كَفِّ أَمْسِكَ الْغُلَّ أَخْتَهَا وَمَا خَيْرُ سَيْفٍ لَمْ يُؤَيِّدْ بِقَائِمٍ^(٥)

وقوله^(٦) :

إِذَا كُنْتُ فِي كُلِّ أُمُورٍ مُعَاتِبًا صَدِيقَكَ لَمْ تَلَقِ الَّذِي لَا تَعَاتِبُهُ

يضم الطائر جناحيه .
(٥) الغل : الحديدة التي تجمع بين يد الأسير وعنقه ، وقائم السيف : مقبضه .
(٦) أغاني ١٩٧/٣ .

(١) انظر الأغاني ١٥٢/٣ .
(٢) أغاني ٢٢٧/٣ .
(٣) أغاني ١٥٧/٣ .
(٤) القوادم : الريش في أعلى الجناح ،
والخوافي : الريش الصغير الذي يخفى حين

فِعْشٌ ° وَاحِدًا ° أُوصِلَ ° أَخَاكَ فَإِنَّهُ مَقَارِفُ ذَنْبٍ مَسْرَّةٌ ° وَمَجَانِبُهُ (١)
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مَرَارًا عَلَى الْقَدَى ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْصِفُو مَشَارِبَهُ

وما نَشَكُّ في أن كثرة هذه الأدلة في شعره جاءت من بيئة المتكلمين
وما كانت تعتمد عليه في جدالها من أقيسة المنطق والترتيب لمقدماتها الصحيحة
واندفع يستنبط كثيراً من دقائق المعاني ولطائف الفكر كقوله في بعض
ممدوحيه (٢) :

لَيْسَ يَعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلَا الْخَوْفِ وَلَكِنْ يَلْمِذُ طَعْمَ الْعَطَاءِ
فَإِنَّكَ تَرَاهُ يَفْكُرُ تَفْكِيراً جَدِيداً، إِذْ يَجْعَلُ الْعَطَاءَ بَدُونَ غَايَةٍ خَارِجَةٍ عَنْ نَفْسِهِ،
وَهِيَ فِكْرَةٌ لَمْ تَكُنْ تَقَعُ فِي عَقْلِ الشَّاعِرِ الْقَدِيمِ، إِنَّمَا تَقَعُ فِي عَقْلِ الشَّاعِرِ الْعَبَّاسِيِّ
الْجَدِيدِ الَّذِي لَا يَزَالُ يَغْرُقُ فِي التَّفَكِيرِ حَتَّى يَتَصَوَّرَ الْأَشْيَاءَ مَجْرَدَةً عَنْ غَايَاتِهَا،
وَإِذَا كَانَ الْمُتَكَلِّمُونَ اشْتَهَرُوا بِمَغَالِطَاتِهِمْ أَوْ بِنَاتِيهِمْ لِتَعْلِيلَاتِهِمْ أَوْ كَمَا يَقُولُ
الْبَلَاغِيُونَ بِحَسَنِ التَّعْلِيلِ فَإِنَّا نَجِدُ مِنْ ذَلِكَ أَصْبَاغاً كَثِيراً فِي شِعْرِ بَشَارِ كَتَعْلِيلِهِ
لَا فَتَهُ بِقَوْلِهِ (٣) :

نَحْمِيْتُ جَنِينًا وَالذِّكَاءُ مِنَ الْعَمَى فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّنِّ لَعَلَّمُ مَوْتًا
وَقَوْلُهُ فِي جَارِيَةِ سُدَاءَ (٤) :

وَعَادَةُ سُدَاءَ بِرَأَقَةٍ كَالْمَاءِ فِي طَيْبٍ وَفِي لَيْنٍ
كَأَنَّهَا صِيغَتْ لِمَنْ نَالَهَا مِنْ عُسْبِرٍ بِالْمَسْكِ مَعْجُونٍ
وَقَوْلُهُ فِي بَعْضِ مَمْدُوحِيهِ - إِنْ صَحَّ أَنَّهُ لَهُ - (٥) :

لَمَسْتُ بِكَفِي كَفِّهِ أَتَبَغَى الْغِنَى وَلَمْ أَدْرَأَنَّ الْجُودَ مِنْ كَفِّهِ يُعْدَى
فَلَا أَنَا مِنْهُ مَا أَفَادَ ذُو الْغِنَى أَفَدْتُ وَأَعْدَانِي فَأَتَلَفْتُ مَا عِنْدِي

وتكثر هذه التعليلات في شعر بشار كما تكثر معها الموازنة والتقسيمات والبعث
في التأويل واستخراج المعاني ، على شاكلة قوله (٦) :

(١) مقاريف : مرتكب .
(٢) أغاني ٣ / ١٨٩ .
(٣) أغاني ٣ / ١٤٢ .
(٤) أغاني ٣ / ١٩٣ .
(٥) أغاني ٣ / ١٥٠ .
(٦) البيان والتبيين ١ / ٤ .

وعبيُّ الفَعَال كعبيُّ المقالِ وفي الصمت عبيُّ كعبيُّ الكلامِ .
وأنت تراه لا يخصص العبيُّ بالكلام : بل يجعله في الفَعَال ، بل هو يذهب
إلى أبعد من ذلك ، فيقيم في الصمت عبيًّا كعبيُّ الكلام ، فإذا العبيُّ على أقسام :
عبيُّ الصمت وعبيُّ الفَعَال وعبيُّ المقال . وأكبر الظن أن هذا التقسيم الطريف
هو الذي ألهم الجاحظ رسالته في تفضيل الكلام على الصمت وخروجه عما
ألفه الناس في أمثالهم .

وإذا تركنا بشاراً وجيله إلى الجيل التالي الذي خلفه وجدنا أبا نواس الشاعر على
التقاليد والأوضاع خير من يمثله ، وكان كثير الاختلاف إلى مجالس المتكلمين ،
ولاحظ الجاحظ في بيانه أنه استعار كثيراً من ألفاظهم ومصطلحاتهم على وجه
التظرف والتلمح كقوله في جنان^(١) :

وذا ت خَدَّ مورَّدٌ	قوهيَّة المتجرَّد ^(٢)
تأملُ العينُ منها	محاسناً ليس تنفدُ
فبعضها قد « تناهى »	وبعضها « يتولد »
والحسنُ في كل عضوٍ	منها معادٌ مردَّدٌ

وقوله :

يا عاقدَ القلب عني	هلاً تذكرت حلاً
تركتَ مني قليلاً	من القليل أقلَّ
يكاد لا يتجزأ	أقل في اللفظ من لا

ويُروى أن النظام سمع منه الأبيات الأخيرة فقال له : « أنت أشعر الناس
في هذا المعنى ، والجزء الذي لا يتجزأ مذ دهرنا الأطول نخوض فيه ما خرج فيه
لنا من القول ما جمعته أنت فيه في بيت واحد^(٣) . ولم يكن أبو نواس ينهج نهج
المتكلمين في ذكر مصطلحاتهم فحسب ، بل كان ينهج نهجهم أيضاً في

(٢) قوهية : أراد بيضاء ، والقوهى :
ضرب من الثياب البيضاء .
(٣) أخبار أبي نواس ص ١٢ .

(١) البيان والتبيين ١/١٤١ وأنظر أخبار
أبي نواس ص ١٣ حيث ساق ابن منظور له
طائفة من معاني المتكلمين وألفاظهم .

فَعِشْ* وَاحِدًا أَوْصِلْ* أَخَاكَ فَإِنَّهُ مَقَارِفُ ذَنْبٍ مَسْرَّةٌ* وَمَجَانِبُهُ (١)
إِذَا أَنْتَ لَمْ تَشْرَبْ مَرَارًا عَلَى الْقَدَى ظَمِئْتَ وَأَيُّ النَّاسِ تَصْصِفُو مَشَارِبَهُ

وما نشك في أن كثرة هذه الأدلة في شعره جاءت من بيئة المتكلمين
وإن كانت تعتمد عليه في جدالها من أقيسة المنطق والترتيب لمقدماتها الصحيحة
واندفع يستنبط كثيراً من دقائق المعاني ولطائف الفكر كقوله في بعض
ممدوحيه (٢) :

لَيْسَ يَعْطِيكَ لِلرَّجَاءِ وَلَا الْخَوْ فِي وَلَكِنْ يَلْمِذُ طَعْمَ الْعَطَاءِ
فَإِنَّكَ تَرَاهُ يَفْكُرُ تَفْكِيرًا جَدِيدًا، إِذْ يَجْعَلُ الْعَطَاءَ بَدُونَ غَايَةٍ خَارِجَةٍ عَنْ نَفْسِهِ،
وَهِيَ فِكْرَةٌ لَمْ تَكُنْ تَقَعُ فِي عَقْلِ الشَّاعِرِ الْقَدِيمِ، إِنَّمَا تَقَعُ فِي عَقْلِ الشَّاعِرِ الْعَبَّاسِيِّ
الْجَدِيدِ الَّذِي لَا يَزَالُ يَغْرُقُ فِي التَّفْكِيرِ حَتَّى يَتَصَوَّرَ الْأَشْيَاءَ مَجْرَدَةً عَنْ غَايَاتِهَا،
وَإِذَا كَانَ الْمُتَكَلِّمُونَ اشْتَهَرُوا بِمَغَالِطَتِهِمْ أَوْ بِنَاتِيهِمْ لِتَعْلِيلَاتِهِمْ أَوْ كَمَا يَقُولُ
الْبَلَاغِيُونَ بِحَسَنِ التَّعْلِيلِ فَإِنَّا نَجِدُ مِنْ ذَلِكَ أَصْبَاغًا كَثِيرَةً فِي شِعْرِ بَشَارِ كَتَعْلِيلِهِ
لَا فَتَهُ بِقَوْلِهِ (٣) :

تَحْمِيْتُ جَنِينًا وَالذِّكَاءُ مِنَ الْعَمَى فَجِئْتُ عَجِيبَ الظَّنِّ لِلْعِلْمِ مَوْتًا
وقوله في جارية سوداء (٤) :

وَعَادَةُ سَوْدَاءَ بَرَّاقَةً كَالْمَاءِ فِي طَيْبٍ وَفِي لَيْنٍ
كَأَنَّهَا صِيغَتْ لِمَنْ نَالَهَا مِنْ عَنَسٍ بِرِّ الْمَسْكِ مَعْجُونٍ
وقوله في بعض ممدوحيه - إن صَحَّ أَنَّهُ لَهُ - (٥) :

لَمَسْتُ بِكَفِّي كَفَّهُ أَبْتَغِي الْغِنَى وَلَمْ أَدْرَأَنَّ الْجُودَ مِنْ كَفِّهِ يُعْذِرِي
فَلَا أَنَا مِنْهُ مَا أَفَادَ ذُو الْغِنَى أَفَدْتُ وَأَعْدَانِي فَأَتَلَفْتُ مَا عِنْدِي

وتكثر هذه التعليلات في شعر بشار كما تكثر معها الموازنة والتقسيمات والبعد
في التأويل واستخراج المعاني ، على شاكلة قواه (٦) :

- | | |
|----------------------|---------------------------|
| (١) مقارِف : مرتكب . | (٤) أغاني ١٩٣/٣ . |
| (٢) أغاني ١٨٩/٣ . | (٥) أغاني ١٥٠/٣ . |
| (٣) أغاني ١٩٢/٣ . | (٦) البيان والتبيين ٤/١ . |

وعلى هذا التحول يمكن المتكلمون يؤثرون في الشعراء بما يفتقون من معانيهم الخاصة ، بل كانوا يرددون على أسماعهم مثل هذه الأبيات التي يبعدون فيها ويغربون ويأتون بالنادر المستطرف من المعاني والصور . ولا شك في أن الحسين ابن الضحاك كان يتأثر نزعته من الإغراق في الوهم والتجريد حين قال في بعض غزله (١) :

إنَّ مَنْ لَا أَرَى وَلَيْسَ بِرَأْنِي	نُصِبَ عَيْنِي مِمَّا شَلَّ بِالْأَمَانِي
بَأَبَى مَنْ ضَمِيرُهُ وَضَمِيرِي	أَبْلَا بِالْمَغِيبِ يَنْتَجِيَانِ
نحن شخصان إن نظرت وروحا	ن إذا ما اختبرت يمترجان
فإذا ما هممت بالأمر أوهـ	م بشيء بلساته وبلداني
كان وفقاً ما كان منه ومنى	فكأنى حكيته وحكاني
خطرات الخفون منا سواء	وسواء تحرك الأبدان

وهذا غزل جديد، لا يقوم على الحس وإنما يقوم على الوهم والإغراق في الخيال .

وليس هذا كل ما بعثه المتكلمون في الشعر والشعراء من جديد بفضل ما أذاعوا من دقائق الفكر والفلسفة ، فإن جماعة منهم صنفت قصائد في مخالفيهم كقصيدة سعدان الأعمى الشميطة التي صنفت فيها الرفض والغالية من الشيعة (٢) . ويلمع هنا اسم بشر بن المعتز ، إذ يقول المرتضى إن له أشعاراً كثيرة محتج فيها على أهل المقالات (٣) ، وروى له الجاحظ في حيوانه شعراً مزاجاً في فضل علي بن أبي طالب وتقديمه هو وأهل بيته على الخوارج يمضي على هذا النحو (٤) :

ما كان في أسلافهم أبو الحسن	ولا ابن عباس ولا أهل السنن
غر مصابيح الدجى مناجيب	أولئك الأعلام لا الأعارب

(٣) أمالي المرتضى ١/ ١٨٧ .

(٤) الحيوان ٦/ ٤٥٥ .

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٧/ ١٨٧ .

(٢) الحيوان ٢/ ٢٦٨ .

وروى له أيضاً قصيدتين طويلتين في أصناف الحيوان وعجائب صنع الله في خلقه وما أودع هذا الخلق من حكمته^(١). ونجد الجاحظ يروى لكثيرين أشعاراً في هذا الباب مثل الحكم بن عمرو البهْراني وقصيدته في غرائب الخلق^(٢)، ومثل هرون مولى الأزد وشعره في الفيل^(٣)، وكان هندياً من أهل المولتان . وبذلك أعد المتكلمون - وعلى رأسهم المعتزلة من أمثال بشر - لشيوع الشعر التعليمي (Poésie Didactique) منذ أوائل العصر العباسي ، ويظهر أن الشعراء كانوا يؤثرون فيه قالب المزدوج الذي نظم فيه بشر بعض أشعاره ، وقد نظمت فيه مزدوجة طويلة في الفلك لمحمد بن إبراهيم الفزاري ، ويقول ياقوت إنها تدخل مع تفسيرها في عشرة أجلاد ، أولها :

الحمدُ لله العليُّ الأعظم ذى الفضل والمجد الكبير الأكرم -

الواحد الفرد الجواد المنعم -

الخالق السبع العلوي طباقا والشمس يجلو ضوءها الإغساقا
والبدر يملأ نوره الآفاقا

وهي هكذا ثلاثة أفعال ، ثلاثة أفعال^(٤) . ومررنا أن أبان بن عبد الحميد صاغ للبرامية كليلية ودمنة شعراً ، واختار لشعره هذا القالب ، إلا أنه لم يجعله في ثلاثة أفعال ، إنما جعله في قفلين قفلين على نمط المزدوج عند بشر ، ويقول الجاحظ إن بشراً كان أبرع في ذلك وأقدر من أبان ، وإنه لم ير أحداً يبلغ قوته على الخمس والمزدوج^(٥) . وعلى هذا الغرار نفسه نظم أبو العتاهية أرجوزته ذات الأمثال ، وقد بلغت أربعة آلاف بيت كلها أمثال وحكم على شاكلة قوله :

حَسْبُكَ مَا تَبْتَغِيهِ الْقُوْتُ	مَا أَكْثَرُ الْقُوْتِ لِمَنْ يَمُوتُ
لِكُلِّ مَا يُوْذَى وَإِنْ قَلَّ أَلَمٌ	مَا أَطْوَلُ اللَّيْلِ عَلَى مَنْ لَمْ يَسْنَمْ
مَا انْتَفَعَ الْمَرْءُ بِمَثَلِ عَقْلِهِ	وَخَيْرُ ذَخْرِ الْمَرْءِ حَسَنُ فَعْلِهِ

(٤) معجم ياقوت (طبعة مصر) ١١٨/١٧

(٥) أمالي المرتضى ١٨٧/١ .

(١) الحيوان ٢٨٣/٦ وما بعدها .

(٢) الحيوان ٨٠/٦ .

(٣) الحيوان ٧٥/٧ ، ١١٥ .

إن الشباب والفراغ والجحده مفسدة للعصر أى مفسده (١)

وأكبر الظن أن فى ذلك كله ما يوضح أن العلاقة كانت وثيقة بين الشعر والثقافات الدخيلة ، فقد تحول إلى جوانب منها ينظمها كالفلك ، وأيضاً فإن الشعراء نظموا تاريخ الأمم الخالية (٢) ، ولا نشك فى أن أرجوزة أبى العتاهية لم تكن أمثالها كلها من صنعه ، وأنه استقاها من أمثال الفرس والهند واليونان أو على الأقل استقى كثيراً من جوانبها . وكما تلقانا إشارات فى كتب الأدب لما كانوا ينظمون من معانى اليونان (٣) وغيرهم (٤) . ولا نبالغ إذا قلنا إن منهم من كان يحسن من التفلسف ما يحسنه من الشعر ، ولنا نقصد النظام وأضرابه من المتكلمين ، وإنما نقصد الشعراء أنفسهم من مثل صالح بن عبد القدوس وأبى العتاهية ، ومن لا يبلغ مبلغهما من التفلسف كان يأخذ بأطراف منه إن لم يكن مباشرة فعن طريق المتكلمين كما رأينا عند بشار وأبى نواس .

٤

ازدهار مذهب الصنعة

لعل فيما قدمنا من حديث عن الشعر العربى فى القرنين الثانى والثالث وعلاقاته الجديدة ما يوضح أن تأثيرات واسعة أخذت تؤثر فى صورته ، فقد كان أكثر من ينظمونه من الأجانب وخاصة من الفرس ، وكانوا متحضرين تحضراً أقبلوا فيه على كثير من فنون اللهو والمجون ، كما كانوا مثقفين ثقافة واسعة نوعت أفكارهم وخواطيرهم ، وأججت عقولهم وأذهانهم ، فانطلقوا يعبرون بالشعر عما أصابوا من كنوز المعرفة ، ويصورون ما يحول فى نفوسهم من نزعات

(١) انظر فى هذه المزدوجة الأغاني ٣٦/٤ .

والحدة : النقى

(٢) الحيوان ١٤٩/٦ .

(٣) الأغاني ٤٣/٤ وما بعدها حيث روى

أبو الفرج مرثية لأبى العتاهية استمدتها من

أقوال الفلاسفة حين حضر واثابوت الإسكندر

المقدونى وقد هيء ليدفن . وانظر البيان والتبيين

٤٠٧/١ .

(٤) انظر على سبيل المثال عيون الأخبار

٦/٣ حيث يروى حكمة هندية نظمها اللطابى .

وراجع زهر الآداب ٩٠/١ حيث يذكر عن

محمود الوراق أنه كان كثيراً ما ينقل أخبار الماضين

وحكم المتقدمين فيحل بها نظامه ويزين بها كلامه .

وأحاسيس . فإذا بنا إزاء عصر جديد ، وهو عصر لا تنقطع فيه الصلة بين ماضى الشعر وحاضره ، فقد وضع الشاعر العباسى نُصْبَ عينيه نموذج الشعر القديم وحَوَّل كل ما يتضمنه هذا النموذج من معان وصور إلى عصره ، وأضاف إليها حشوداً من معان وصور جديدة ، وألَّف من ذلك كله نموذج الحديث .

وتختلف صلة هذا النموذج بالنموذج القديم سعة وضيقاً ، فهو فى المديح والشعر الرسمى أقرب إلى القديم منه فى شعر الغزل والحرر والمجون ، وبذلك يستمر فيه أوبعبارة أدق فى مدائحه الحديث عن الأطلال ووصف الصحراء وما يتصل بها من رحلة وصيد ، وحتى هو فى الموضوعات ذات الصبغة الجديدة كالخرىات يستمد مما قاله القدماء . ومعنى ذلك أن الشعراء كانوا يجددون ولكن مع ضرب من التوازن ، فهم لا ينسون القديم ، بل هم يعكفون عليه محاولين أن يستنفدوا دَنَانَهُ ، وكأنه يشبه - عندهم - الحرر المعتقة التى كانوا يُشغفون بها .

وينحىل إلى الإنسان كأنما أحال الشاعر العباسى الشعر القديم إلى ما يشبه تلك الجُذُذات التى يجمعها العلماء حين يريدون أن يبحثوا موضوعاً ويستقصوه استقصاء ، ومن الحق أن استقصاءهم كان عميقاً ، فهو استقصاء فيه جيدٌ وصرامة ، وفيه غير قليل من المصاعب والمتاعب ، فهم لا ينظمون الشعر إلا بعد أن يحفظوا آلاف القصائد ومئات الأراجيز وإلا بعد أن يستظهروا ذخائر الشعراء الجاهليين والإسلاميين . ومن غير شك يرجع الفضل فى ذلك إلى اللغويين الذين جمعوا لهم مادة الشعر القديم ووضعوها تحت أعينهم مفسرة مشروحة . وقد أشاعوا بينهم تلك العقيدة التى ثَبَّتَتْ فى الأذهان تفوق الشعر الجاهلى وأنه مثل أعلى خلىق بالشاعر العباسى أن يجاريه . وتبعهم الشعراء يدرسون هذا الشعر ويحاولون بكل ما يستطيعون أن يحاكيوه ، وكأنما رأوا حيوية كامنة فى روحه تجعله خليقاً بالبقاء والمحاكاة ، وأثبتوا فى مهارة أنهم جديرون بالقيام على تراثه النفيس واستغلاله واستنفاد طاقاته .

وتوضح لنا كتب السرقاى مدى هذا الاستنفاد والاستغلال ، وكلما مضينا فى العصر أضافت الأجيال إلى هذا التراث أعمال الحديث من سبقهم

وأشعارهم ، وأكبر الشعراء عليها بحثاً ودرساً وتعمقاً واستقصاءً، وبذلك اتصلت الأسباب وتوثقت بين قديم الشعر العربي وحديثه ، واحتفظ بكل مادته ومشخصاتها على مر العصور وتعاقب الدهور .

وليس معنى ذلك أن الشعر العربي لم يتطور في العصر العباسي تطوراً واسعاً ، ولكن معناه أن الشعراء كانوا في أثناء تطوُّرهم به ينسقون بين مَسَدَى الماضي والحُمة الواقع ونغمات الغابر وألحان الحاضر . ونستطيع أن نستعرض فنون الشعر ، فناً فناً فسراها جميعاً تتطور ، وإن كان التطور يختلف كثرة وقلة ، فهو في المديح والشعر الرسمي محدود ، إذ نجد الشاعر يحافظ غالباً على التقاليد الفنية الموروثة ، ولكنه مع ذلك يلوّن في معانيه تلويحاً واسعاً بفضل ثقافته وما أتاح له من قدرة على توليد المعاني والغوص على الأفكار والأحاسيس الدقيقة من مثل قول بشار في عمر بن العلاء^(١) :

دعاني إلى عُمَرِ جودُهُ	وقولُ العشيِّرة بحرٌ خِضَمُ
ولولا الذي ذكروا لم أكن	لأمدح ربحانةً قبل شَمِ
فني لا ينام على دمنّة	ولا يشرب الماء إلا بدم ^(٢)
إذا نبّهتكَ حروب العلاء	فنبّه لها عمراً ثم نَمُ

وقول علي بن جبلة في أبي دُلَف العِجلى^(٣) :

كل مَنْ في الأرض من عَرَبٍ	بين يديه إلى حَضْرِهِ
مستعيرٌ منك مكسومةٌ	يكتسيها يوم مُفْتَنِّخْرِهِ
إنما الدنيا أبو دُلَفٍ	بين مَغْزَاه ومُحْتَضْرِهِ
فإذا وَلَّى أبو دُلَفٍ	ولَّت الدنيا على أَثَرِهِ

وتفيض كتب الأدب والنقد بمثل هذه المعاني الرائعة . وكذلك كان شأنهم في الرثاء ، إذ أدخلوا فيه كثيراً من خيوط الحكمة والعظة التي قروها ،

(١) طبقات الشعراء ص ٢٥ والأغاني (٢) اللمة : الخقد .
(٣) طبقات الشعراء ص ١٧٢ . ١٩٣/٣

كما أدخلوا كثيراً من أحاسيسهم النفسية الباطنة ، على شاكلة مرثية أبي العتاهية
لأحد أصدقائه المسمى علي بن ثابت ، وفيه يقول (١) :

وقد كنت أغدو إلى قَصْرِهِ	فقد صرتُ أغدو إلى قَبْرِهِ
أخٌ طالما سرّني ذِكْرُهُ	فقد صرتُ أشجّي لَدَى ذِكْرِهِ
فَتَى لم يملّ النَّدَى ساعةً	على عُسْرِهِ كان أو يُسْرِهِ
فصار عليّ إلى ربّه	وكان عليّ فتى دهره
أنته المنية مغتالةً	رُوَيْدًا تخلّل من سيّره
فلم تُغنّ أجناده حوله	ولا المسرعون إلى نصّره
وخلّى القصور التي شادها	وحلّ من القبر في قعره
أشدّ الجماعة وجنداً به	أشدّ الجماعة في طمّره

وتحولوا بالهجاء من نقائضه الطويلة المعروفة عند جرير والفرزدق والتي
تنخر بالأنساب والأيام إلى ضرب قصير يشبه الأمثال الفارسية التي تنسب إلى
بزرجمهر وأضرابه ، فأصبح كلمات قليلة حادة ، تشبه السهام السريعة النافذة ،
وكل شاعر يبحث عن سهم مُصنّم يرسله إلى خصمه يريد أن لا يُبْقى عليه
ولا يتدر ، ولعل ذلك ما جعلهم يعمدون فيه إلى القذف في الأعراض والرمي
بالزندقة والإلحاد ، حتى بين الزنادقة أنفسهم ، مثل بشار وحمام عجرد ، وقد
استطار الهجاء بينهما ، وفي بشار يقول حمام (٢) :

نهاره أَخْبَثُ من ليله	ويومُه أَخْبَثُ من أمسه
وليس بالمُقلع عن غيبه	حتى يُؤارى في ثرى رَمْسِهِ

وكان يكثر من هجائه بالعمى على شاكلة قوله (٣) :

ويا أَقْبَحَ من قِرْدٍ إذا ما تَحْمِيَسَى القِرْدُ

ويغضب بشار ويثور ، فيرميه بالزندقة وعبادة إلهي النور والظلمة على
شاكلة قوله (٤) :

يا بن نَهْيَا رأسٌ على ثَقِيلٍ واحتمالُ الرأسين خطبٌ جليلٌ

(١) ديوان أبي العتاهية ص ١٢٤ .
(٢) أغاني (طبعة السامي) ٧٤/١٣ .
(٣) طبقات الشعراء ص ٦٧ .
(٤) أمالي المرتضى ١/١٣٣ .

فادَّعُ غَيْرِي إِلَى عِبَادَةِ رَبِّي نِ فَإِنِّي بِوَاحِدٍ مَشْغُولٌ

وما زال هذا الضرب القصير من الهجاء اللاذع ينمو حتى تحول عند ابن الرومي إلى ما يشبه الصور الساخرة « الكاريكاتورية » وسنعرض لذلك عنده في الفصل التالي .

ومرّ بنا أنهم أثاروا في هذا العصر دعوة الشعوبية ، ومن خلالها تطور فن الفخر القديم ، فلم يعد فخراً في حدود العصبية القبلية فحسب ، بل أخذ يحول في حدود العصبية الجنسية ، على نحو ما أسلفنا عند بشار . وليس معنى ذلك أن الفخر القبلي اختفى فقد ظلت منه أسراب ، ودخل فيه الموالي أيضاً ، فافتخروا بالبنية والمضرية ولواء ، على نحو ما نجد عند بشار في افتخاره بمضر ، وكان أبو نواس يكثر من افتخاره بالبنية مواليه ^(١) ، ومثله هرون مولى الأزدي الذي كان يردُّ على الكميت ، ويفخر بقحطان ^(٢) .

وتطور الغزل تطوراً قوياً ، ولا نقصد ما ظهر فيه من الغزل بالغلمان وآثامه ، وإنما نقصد الغزل الطبيعي ، فإن المرأة الحرة الكريمة لم تعد موضوعه ، وإنما أصبح موضوعه الإماء والحواري ممن كانت تزخر بهن دور الرقيق ومجالس الشعراء وقصور الأشراف والحلفاء ، وقد أذاعوا فيه ضروباً من الحرية والصراحة المكشوفة كما أذاعوا فيه إغراء شديداً ودعوة إلى التهلكة والحلاعة وانتهاز الفرص واللذات ، من مثل قول بشار ^(٣) :

لَا يُؤَيِّسُنْكَ مِنْ مُجَنَّبَةٍ قَوْلٌ تَغْلُظُهُ وَإِنْ قَبْحًا
عُسْرُ النِّسَاءِ إِلَى مِيَاسَةٍ وَالصَّعْبُ يُمْكِنُ بَعْدَ مَا جَسَمَهَا

ومن الحق أنهم بجانب ذلك استغلوا الغزل العذري العفيف الذي شاع في نجد وبوادي الحجاز أيام الأمويين ، واشتهر بالضرب على مثاله العباس بن الأحنف ، وحتى الشعراء الماجنون من أمثال بشار وأبي نواس ومطيع بن إياس كانوا ينظمون

(١) انظر طبقات الشعراء ص ١٩٥ (٣) طبقات الشعراء ص ٢٥ والأغاني وما بعدها والديوان ص ١٥٥ وما بعدها .
(٢) الحيوان ٧٥/٧ .
(٣) ٢٠٩/٣ ، ٢٢١ .

منه أحياناً ما يُعجب ويروع . وهم يروون أن الذى بعث أبا نواس على صحة
والبة وأرغبه فيه بيتان سمعهما منه ، هما :

ولها ولا ذنبٌ لها حُبُّ كأطراف الرياح
فى القلب يَجْرَحُ دائماً فالقلب مجروح النواحي^(١)

ويمتلئ الأغاني بآلاف المقطوعات الغزلية التى نظمها هؤلاء الشعراء وأمثالهم ،
وكثير منها يتسم بدقة النطق ورقة الشعور ولطف الإحساس .
واستوت للخمرية صورتها فى هذا العصر ، وحقاً نجد منها نماذج عند
الوليد بن يزيد ، ولكن هذا العصر هو الذى انتهى بها إلى شكائها النهائى ،
سواء من حيث القصر أو من حيث التنوع فى معانيها وأخيلتها ، ويكفى أنه أنتج
أبا نواس أكبر من تغنوا بالخمرة وكثومها وسققاتها وأديرتها . وكان طبيعياً أن
تحدث الخمر وما يتصل بها من مجون رد فعل فى العصر ، فإذا شعر الزهد يدور
على الألسنة فى مقطوعات قصيرة تنفر من المتاع بزخارف الحياة ، وتتحدث
عن الموت ومصير الإنسان حديثاً يهز النفوس على نحو ما قلنا فى غير هذا الموضع .
وهذه كلها تجديدات من حيث المضمون ، أما من حيث الشكل والصيغة
فقد مر بنا فى الفصل السابق ما استحدثوه من أوزان بتأثير الغناء والموسيقى ،
وكانوا من أجلهما يؤثرون الأوزان المجزوءة ، وشاع ذلك فى الغزل والخمر ، وعرفوا
المخمس والمزدوج ، واختار أصحاب الشعر التعليمى القالب الأخير لشعرهم ، وكأنما
أغرامهم به وفرة الموسيقى فيه ، حتى تتلافى ما فى معانيهم من جفاف المعرفة والحكمة .
ومن المؤكد أن الشعراء عانوا كثيراً فى صياغاتهم ، حتى وصلوا إلى أسلوبهم الذى
يسمى بأسلوب المولدين ، وهو أسلوب ناصع شفاف ، لا ينعنى بالثروة اللغوية من
حيث هى ، وإنما يعنى قبلها بثروة الفكر وباستثارة الوجدان ، حتى يعرض
المعاني النادرة والأحاسيس الدقيقة . وهو أسلوب ليس فيه ركاكة ولا ابتذال ،
ومع ذلك فهو أسلوب مبسّط استطاعوا بذوقهم الحضري الرقيق أن يُحدثوه ،

فإذا لغته أشد ما تكون نقاء ، وإذا هذا النقاء يُخفى عنا جهدهم في صنعه وما عانوه من تصيّد صيغه الصوتية لمعانيهم وأحاسيسهم واختيار أثوابه وأبراده الوضّاحة لأفكارهم ودقائقها الخفية .

والحق أنهم كدحوا طويلاً في معانيهم وصياغاتهم وأخيلتهم وصورهم ، حتى يحققوا ما يريدون من تفوق وبراعة ، وقد أكبّوا على ينابيع اللغة العذبة ينهلون منها ويستمدون أساليبهم ، وقد تَنبَدَ فيها بعض ألفاظهم الأعجمية ، ولكن ذلك يأتي في الندرة وعلى سبيل التطرف والتلح . أما بعد ذلك فهم يتمسكون بالصياغة العربية النقية ، ويستخدمون كل وسائلهم في صوغ أساليب تنموج بالحياة والفكر العميق والحس الدقيق في نظام موسيقى رشيق . ولم ينسوا أبداً أن روعة الصياغة لا تقل عن روعة الفكر والحس جمالا ، وكلنا نعرف قصة غضب بشار على تلميذه سلم الخاسر حين صاغ بيتاً له صياغة جديدة أجمل من صياغته ، فقد قال بشار :

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ لَمْ يَظْفَرْ بِحَاجَتِهِ وَفَازَ بِالطَّيِّبَاتِ الْفَاتِكُ الْوَهَّاجُ
لَمْ يَكِدْ يَسْمَعُهُ مِنْهُ سَلَمٌ ، حَتَّى أَعْجَبَ بِمَعْنَاهُ وَأَخَذَ يَفْكُرُ فِي صَيَاغَتِهِ
صَيَاغَةً جَدِيدَةً أَعْذَبَ وَأَرْشَقَ ، وَمَا زَالَ يَفْكُرُ حَتَّى قَالَ :

مَنْ رَاقِبَ النَّاسَ مَاتَ غَسّاً وَفَازَ بِاللُّسْذَةِ الْجَسُورُ

ونُقل البيت إلى بشار ، فحَنَقَ على سلم حَنَقاً شديداً^(١) ، ولم يكن مصدر هذا الحلق سوى تلك الكسوة اللفظية البديعة التي كسا بها سلم معناه . وكان الشعراء يجتمعون دائماً لينشد كل منهم خيراً ما نظم ، متنافسين في ذلك متسابقين ، وكلما أَلَمَّ منهم شاعر بمعنى غريب تداولوه ، ونسوق لذلك مثالا ، هو ما يُروى من أن أبا نواس استمع إلى خمرية للحسين بن الضحّاك يقول فيها :

كَأَنَّمَا نَضَبَ كَأْسَهُ قَسَرٌ يَكْرَعُ فِي بَعْضِ أَنْجَمِ الْفَلَكَ

فنعز (صاح) نكرة منكّرة ، فقال له الحسين : مالك قلدتني ؟ قال : هذا المعنى

(١) طبقات الشعراء ص ١٠٠ وانظر الأغاني

أنا أحق به منك، وسترى لمن يُروى ، ثم أنشد بعد أيام خمريّة ، يقول فيها :
 إذا عَبَّ فيها شاربُ القوم خِلْتَهُ يُقبِّلُ في داجٍ من الليل كوكبا^(١)
 وعلى هذا النحو كانوا لا يزالون يُجهدون أنفسهم في صناعتهم سواء في
 معانيها وصورها أو في ألفاظها وصياغاتها ، وكان كل منهم يَتَفَسَّسُ على صاحبه
 ما يصل إليه من جديد في المعنى أو في الصورة ومن طريف في الصياغة والعبارة ،
 وحقاً كانوا أجناب في الغالب ، ولكنهم حذقوا العربية وتحولوا يصوغون منها عقوداً
 ولآلئ بدیعة ، وكانوا يعرفون ذلك في أنفسهم وعملهم ، فقد سأل سائل بشاراً
 ما صناعتك ؟ فأجابته : أثقب اللؤلؤ^(٢) ، ونظم ذلك شعراً ، فقال يصف
 نفسه^(٣) :

لله ما راحَ في جوانحه من لؤلؤٍ لا يُنام عن طَلَبِهِ
 يخرجُ من فيه في النَّدَى كما يخرج ضوءُ السراج من لهبِهِ

ولعل في ذلك ما يصور — من بعض الوجوه — ما انتهت إليه صنعة الشعر
 في هذا العصر من رقي وازدهار ، فقد ارتقى الشعراء بها من وجوه كثيرة ، من
 حيث المعاني وما أثاروا من غرائبها ، ومن حيث الأحاسيس وما بعثوا من طرائفها ،
 ومن حيث الصياغات وما نسقوا من فرائدها . وسرى بعد قليل أن ضروب
 إحسانهم لذلك كله انتهت بهم إلى مذهب جديد هو المذهب التصنيع ، ولكن
 هذا المذهب لم يظهر تواتراً ، بل أخذ يُعَدُّ له جيلان ، جيل بشار ، وجيل أبي
 نواس وأبي العتاهية ، ونحن نقف عند صنعتهم قليلاً ، لنرى مبلغ مهارتهم وحذقهم .

٥

بشار وصنعتة في شعره

هو بشار بن بُرْد كان أبوه من سبي المهلب بن أبي صفرة حين كان والياً
 على خراسان من سنة ٧٩ إلى ٨٢ وفد على البصرة مع بعض الأسرى وأقام بها مع

(٣) عيون الأخبار ١٨٢/٢ .

(١) زهر الآداب ١١٤/٢ .

(٢) أغاني ١٥٩/٣ .

زوجه ، وربما كانت رومية ، وقد وُلد لهما بشار في العقد الأخير من القرن الأول للهجرة أعمى لا يبصر ^(١) ، وحددت هذه الآفة حياته إذ جعلته يتجه إلى مجالس العلماء والأدباء ، وكان ذكياً ، فأخذ يتعلم العربية ، وساعده على ذلك مرباه في بني عَقِيل ، إذ وهبته امرأة المهلب لإحدى صديقاتها منهم ^(٢) وأيضاً فإنه حين أيفع تبدى حتى أدرك كما مربنا في غير هذا الموضع ، ويقال إن إياه كان طيئنا يضرب اللبَن ^(٣) ، وكان له أخوان احترفا مهنة الخزارة ^(٤) .

ولما استيقظت في بشار مواهبه الشعرية أخذ يغدو على المربد ، فيستمع للفرزدق وجريير وأضرابهما ، وتعرض لجرير يريد أن يرد عليه حتى يشهر ولكنه لم يأبه له . . وظل يُعنى بهذا الفن فن الهجاء ، حتى يقال إنه كان سبب حنقه ^(٥) . ولا نشك أنه منذ نشأته كان يقصد سرارة البصرة بمديحه ، حتى يجلب لنفسه منهم بعض المال . وأخذ يخالط علماء الكلام ، فكان يصحب واصل بن عطاء مؤسس مذهب المعتزلة ، وأعدّه ذلك لأن يتصل بآراء الزنادقة التي كان يرد عليها واصل وغيره من المتكلمين ، كما أعده لأن يعرف شيئاً من منطق اليونان وفلسفتهم مما تسرب إلى تلك الجماعة . ولا نصل إلى سنة ١٢٦ للهجرة حتى يفسد ما بينه وبين واصل لما أظهره من زندقة سبق أن عرضنا لها ، وأباح واصل دمه ، ففرّ عن البصرة ووفد على حترّان فمدح سليمان بن هشام بن عبد الملك ، وتحول إلى واسط حين ولي العراق يزيد بن عمر بن هبيرة ، فلزمه وقدم له مدائح يتضح فيها تعصبه لقيس لأن الأمير كان قيسياً وكان هو ولاؤه أيضاً لقيس المضرية ، وكذلك كان الخليفة مروان بن محمد مضري النزعة ، فلجج في هذا الباب طويلاً . وتطورت الظروف ، وتوفى واصل وقامت الدولة العباسية على رماح الحراسانيين ، غير أنه لم يعد إلى البصرة إلا بعد وفاة عمرو بن عبيد خليفة واصل سنة ١٤٤ للهجرة ^(٦) ، وقد عاد ثائراً ، شاعراً كأن الدنيا أقبلت عليه ،

(١) أغاني ١٣٦/٣ ، ١٤١ وانظر طبقات الشعراء ص ٢٢ .
(٢) أغاني ١٣٦/٣ .
(٣) أغاني ١٣٧/٣ .
(٤) انظر فيما البيان والتبيين ٣٠/١ .
(٥) أغاني ٢٤٥/٣ .
(٦) البيان والتبيين ٢٥/١ .

واشتعلت الجلوقة التي كانت خاملة في نفسه جلوة الشعوية ، ونسب نفسه في ملوك الفرس الأولين^(١) . ونراه متردداً إزاء الخلفاء العباسيين ، لما قدم سابقاً من شعره في يزيد بن عمر بن هبيرة ومروان بن محمد ، ولعل ذلك ما جعله يحس بشيء غير قليل من الفرح حينما نشبت ثورة إبراهيم بن عبد الله على المنصور في البصرة سنة ١٤٥ للهجرة فأسرع بمدحه بميمية فضلها الأصمعي على ميميتي جرير والفرزدق ، ولما أخفقت الثورة أنكرها بشار ، وحذف منها أبياتاً ، وأظهر أنه قالها في عدو المنصور أبي مسلم ، وكان أولها :

أبا جعفر ما طول عيش بدائم ولا سالم عما قليل . بسالم

فقال : أبا مسلم بدلا من « أبا جعفر »^(٢) . ونراه يكثر من وفادته على خالد ابن برمك في أثناء ولايته على فارس ، فيقرّبه منه ويبدل له أموالاً كثيرة^(٣) ، وكذلك كان يصنع ممدوحه من ولاة البصرة وعلى رأسهم عتبة بن مسلم الهنائي . ولما علا نجم خالد وابنه يحيى في عصر المهدي رأيناه يفد على الخليفة بمدحه ، فيقرّبه منه ويحضره مجالسه ، ويعلم بما في شعره من الرّفْس في الغزل وأنه يصرّح فيه بأشياء تفسد الشباب ، فيناه عن ذلك ، ويشكو في شعره من هذا النهي كثيراً . ولا تلبث الأخبار أن تتواتر على سمع المهدي بزندقته ، فيأمر بقتله ، يقول ابن المعتز : « وقيل : بل قيل للمهدي إنه يهجوك فقتله ، والذي صرح من الأخبار في قتل بشار أنه كان يمدح المهدي ، والمهدي يُسَمُّ عليه ، فرُمِيَ بالزندقة ، فقتله ، قيل : ضربه سبعين سوطاً ، فمات ، وقيل يل ضرب عنقه . وكانت وفاته سنة سبع وقيل ثمان وستين ومائة^(٤) » .

وواضح أن عوامل متشابكة أثرت في شخصية بشار الأدبية ، فقد كان مولى ، وكان يحس بعمق أنه قنّ ابن قنّ وأنه من أسرة فقيرة متخلقة في المجتمع ، فانطوى على مرارة ولّبت فيه ميلاً قوياً إلى العلوان ، وقد ورث عن جنسه الفارسي مزاجاً حاداً واندفاعاً شديداً نحو المتع الحسية ،

(١) أغاني ١٣٨/٣ والديوان ٧٣/١ . (٢) أغاني ٢٠٢/٣ وانظر ١٧٣/٣ ،

(٣) أغاني ١٥٦/٣ - ١٥٨ وانظر ١٨٤ ، ١٩٢ .

(٤) طبقات الشعراء ص ٢١ . ٢١٤ - ٢١٣/٣ .

وضاعف ذلك عنده أنه كان مكفوفاً ، فغلت وسيلته إلى الجمال والإحساس به حسية : سمعية ولسية ، وغزله من هذه الناحية يصور آثار فقدته لبصره وما تركه حواس السمع واللمس والشم من آثار في نفوس المكفوفين . واندمج في هذه المكونات الشخصية والجنسية مكوّن البيئة وما كانت تكتظ به من دور الرقيق والحواري والإماء . كل ذلك دفعه لصراحة صريحة في غزله وخمره ، وهي صراحة وجد فيها رجال الدين من وعاظ البصرة خطراً على المجتمع ، فقاروه مقاومة عنيفة^(١) ، وبلغ من شدة هذا الخطر أن تلخل المهدي وحاول أن يرده عن هذه الطريق^(٢) ولكن الموجة كانت حادة ، ودخل فيها جمهور الشعراء لافي البصرة وحدها ، بل في الكوفة أيضاً وفي بغداد ، وكان الحواري وغناؤه من أهم ما يروج لها ، إذ أتحنّ لهذا الشعر المابجن الحديد انتشاراً واسعاً ، وكن يُسَعْن ويستقلن من العراق إلى الحواضر العربية ، فكن يحملنه في حقائبهن ويُنذعنه في كل مكان . واشتركت الثقافات الأجنبية والعربية في تكوين شخصية بشار ، فقد كان يجالس المتكلمين كما قلنا كما كان يجالس من يعرفون زندقة الفرس ودهرية الهند وآراءهم في التناسخ ، ويجمع ذلك كله قولُ صاحب الأغاني « كان بالبصرة ستة من أصحاب الكلام : عمرو بن عبّيد وواصل بن عطاء وبشار الأعمى وصالح بن عبد القدوس وعبد الكريم بن أبي العوّجاء ورجل من الأزد — يعني جرير بن حازم — فكانوا يجتمعون في منزل الأزدى ويختصمون عنده ، فأما عمرو وواصل فصارا إلى الاعتزال .. وأما بشار فبق متحيراً مغلطاً وأما الأزدى فمال إلى قول السُمْنِيَّة وهو مذهب من مذاهب الهند الدهرية يقول أصحابه « بتناسخ الأرواح »^(٣) وأكبر الظن أن بشاراً لم يظل متحيراً طويلاً ، فقد اعتنق الزندقة^(٤) كما اعتنقها صالح وابن أبي العوّجاء وقتلوا بها جميعاً لعهد المهدي . والمهم أن بشاراً كان واقفاً على معارف عصره وثقافته الدخيلة وكان لها تأثير واسع فيه ، حتى آمن بما يقول به المانوية والمزدكية . وربما كان أهم ثقافة أثرت في شعره هي الثقافة

(٤) أغاني ١٤٥/٣ وانظر البيان والتبيين

١٦/١ وما بعدها .

(١) أغاني ١٧٠/٣ .

(٢) أغاني ١٨٢/٣ .

(٣) أغاني ١٤٦/٣ .

العربية التي هيأته للتفوق في فن الشعر ، وساعدته في ذلك نشأته اللغوية ، واختلافه إلى المربد ، وأيضاً خروجه إلى البادية حتى يأخذ اللغة من ينابيعها الأصلية . وبذلك تحولت إليه السليقة اللغوية العربية تحولا لفت إليه الأنظار ، حتى كان لا يقول ما يُستكره في شعره^(١) ، بل حتى كان يميز تمييزاً دقيقاً بين جيد الشعر وردئه وصحيحه ومنحوله^(٢) :

وكثيرٌ في حياة بشار يملأ نفوسنا عليه ازدياء ، فنحن نزدري فجره وتهتكه وفسقه وزندقته وشعوبيته ، وقد لقي عند المهدي جزاءه وإن جاء متأخراً . غير أننا إذا تركنا هذه الجوانب السيئة في حياته إلى شعره وجدنا معاصريه ومن جاءوا بعدهم يُجمعون على أنه هو الذي نهج للعباسيين طريقهم الجديدة ، وهي طريقة كانت تعتمد اعتماداً شديداً على الأصول التقليدية للشعر القديم ، حتى تبدلوا فيه نزعة محافظة وخاصة في مدائحه ، فإن الإطار فيها لا يختلف عن الإطار القديم إلا قليلاً ، إذ يستوفى فيها قيم التعبير الجزلة وكل ما تقتضيه الجزالة من رصانة وقوة في البناء . ومعنى ذلك أن بشارا الفارسي الجنس قد أثر فيه مَرَبَاهُ العربي حتى أصبح عربياً خالصاً في أسلوبه وتعبيره . ولا يعني ذلك أنه كان غائباً في مديحه عن عصره ، فهو يزواج بين الماضي والحاضر : يصف الأطلال والصحراء ولكن بلون حضري جديد ، فيه رقة ، وفيه دقة في استنباط المعاني وتوليدها . إنه ربيب بيئة المتكلمين ، وقد أخذ عنهم قدرتهم في بسط الأدلة وتفصيل الأفكار وتفريغها وتشعيب المعاني وتشقيقها ، كما أخذ عن الفرسان أمثالهم وحكمهم ، وتحول إلى معاني الشعر الجاهلي يستخرج منها ما لا يُخصى من خواطر ، ويستطيع أن يتبين ذلك كل من يقرأ مديحه ، فنسيجه العام قديم ، ولكن خيوطاً كثيرة جديدة تلمع في هذا النسيج ، حتى في نماذجه الموعلة في التشبُّه بالبدو ، ونقص الأراجيز ، مثل أرجوزته التي سبق أن تحدثنا عنها والتي نظمها تحديداً لعقبة بن ربيعة إذ نراه يقول في تشبيبها^(٣) :

صَدَّتْ بِخَلْدٍ وَجَلَّتْ عَنْ خَدٍّ ثُمَّ انْثَنَتْ كَالنَّفَسِ الْمُرْتَدِّ

(٣) أغاني ١٧٥/٣ وديوان بشار (طبعة
لجنة التأليف والترجمة والنشر) ٢١٨/٢ .

(١) أغاني ١٤٩/٣ .
(٢) أغاني ١٤٣/٣ .

وَيُدْخِلُ فِي نَسِيجِهَا بَعْضَ الْحِكْمَةِ ، فيقول :
 الْحَرُّ يُلْطَحَى وَالْعَصَا لِلْعَبْدِ وليس لِلْمُلْطَحِفِ مِثْلُ الرَّدِّ^(١)
 وَصَاحِبِ كَالِدِ مِثْلِ الْمُمِدِّ حملته في رُقْعَةٍ مِنْ جِلْدِي
 وَيَتَّقِلُ إِلَى الْمَدِيحِ فَيُصِفُ مَمْدُوحَهُ بِالشَّجَاعَةِ وَالْكَرَمِ عَلَى طَرِيقَةِ الْعَرَبِ
 وَيَقُولُ فِي تَضَاعِيفِ ذَلِكَ :

مَا كَانَ مِنْي لَكَ غَيْرُ الْوَدِّ ثُمَّ ثَنَاءٌ مِثْلُ رِيحِ الْوَرْدِ
 وَبِمِثْلِ هَذِهِ الْخِيُوطِ الْجَدِيدَةِ يَخْتَلِفُ مَدِيحُ بَشَارٍ عَنِ الْمَدِيحِ الْقَدِيمِ ،
 فَالْقَصِيدَةُ فِي الظَّاهِرِ تَوَغَّلُ فِي التَّمَسُّكِ بِإِطَارِ الْقَدَمَاءِ وَمَعَانِيهِمْ ، وَفِيهَا مَعَ ذَلِكَ
 كَثِيرٌ مِنْ عَقْلِ بَشَارٍ وَذَوْقِهِ وَبِرَاعَتِهِ فِي التَّصْوِيرِ . وَيَضْرِبُ الْقَدَمَاءُ لَتِلْكَ الْبِرَاعَةِ
 مِثَالًا : أَنَّهُ مَا زَالَ يُدِيرُ فِي نَفْسِهِ بَيْتَ أَمْرِئِ الْقَيْسِ فِي وَصْفِ الْعُقَابِ :
 كَأَنَّ قُلُوبَ الطَّيْرِ رَطْبًا وَيَابِسًا لَدَى وَكْرِهَا الْعُنَابُ وَالْحَشَفُ الْبَالِي^(٢)
 حَتَّى قَالَ فِي الْمَدِيحِ :

كَأَنَّ مُثَارَ النَّقْعِ فَوْقَ رُءُوسِنَا وَأَمْسِافَنَا لَيْلٌ تَهَاوَى كَوَاكِبُهُ^(٣)
 وَإِذَا تَرَكْنَا مَدِيحَهُ إِلَى فَخْرِهِ وَجَدْنَا فِيهِ نَفْسَ مَنَانَةِ الْبِنَاءِ وَنَفْسَ الصِّيَاغَةِ
 الْبَاهِرَةِ الَّتِي تُمَيِّزُ بِهَا شُعْرَاءَ الْعَرَبِ السَّابِقِينَ مِنْ أَمْثَالِ زَهِيرٍ وَالنَّابِغَةِ وَجَرِيرٍ ، وَإِنَّهُ
 لِيُضِيفُ إِلَى مَعَانِيهِ مِبَالِغَةً تَزِيدُهَا جَمَالًا عَلَى شَاكِلَةِ قَوْلِهِ مَفْتَخِرًا بِقَيْسِ مَوَالِيهِ
 فِي مِيمِيَّتِهِ الْمَشْهُورَةِ^(٤) :

إِذَا مَا غَضَبْنَا غَضَبَةً مُضْهِرِيَّةً هَتَكْنَا حِجَابَ الشَّمْسِ أَوْ تَمَطَّرَ الدِّمَا
 وَكُنَّا نَتَمَنَّى أَنْ لَوْ ظَلَّ يَفْتَخِرُ بِالْعَرَبِ وَأَنْ لَا يَنْقَلِبَ مَعَ الثُّورَةِ الْعَبَّاسِيَّةِ
 يَفْتَخِرُ بِآبَائِهِ مِنَ الْفَرَسِ ، حَتَّى لَا يُؤْذِنَا فِي فَخْرِهِ بِشُعُوبِيَّتِهِ ، وَكَانَ حَرِيًّا بِهِ
 أَنْ يَظَلَّ مُؤْمِنًا بِالْعَرَبِ الَّذِينَ أَوْرَثُوهُ هَذَا الْفَنَ الْجَمِيلَ .

وَتَطَوَّرَ الْمُهْجَاءُ عِنْدَهُ عَلَى هَدْيِ الْأَمْثَالِ الْفَارْسِيَّةِ الْقَصِيرَةِ ، إِذَا سْتَطَاعَ هُوَ
 وَصَاحِبُهُ حَمَادٌ عَجْرَدٌ أَنْ يَحْدِثَا فِيهِ هَذَا النَّمَطَ الْقَصِيرَ الَّذِي سَبَقَ أَنْ عَرَضْنَا

(٣) أَغَانِي ١٩٦/٣ والتنع : النبار .

(٤) أَغَانِي ١٦٢/٣ .

(١) يلحى : يلام .

(٢) العناب : ثمر أحمر ، أو هو عنب

الثلجب ، والحشف : ما ييس من الثمر .

له ، وقلنا إنه كان يقوم على القذف في الأعراض والآهـام بالزندقة والإلحاد، مع أنهما كانا جميعاً زنديقين ملحدين . ويصورُ بشار هجاءه فيقول :

تَزِلُّ القوافي عن لساني كأنها حُمات الأفاعي ريقهن قضاء^(١)

ويقول الجاحظ في المفاضلة بينه وبين خصمه : « وما كان ينبغي لبشار أن يناظر حماداً من جهة الشعر وما يتعلق بالشعر لأن حماداً في الحضيض وبشاراً مع العيوق^(٢) ، وليس في الأرض مولد قروي يُعَدُّ شعره في المحدث إلا وبشار أشعر منه^(٣) . »

وإذا تحولنا إلى الغزل عند بشار وجدناه فيه يعكف على نماذج القلماء شأنه في كل شعره ، فهو يقرأ الغزل الجاهلي ويقرأ غزل عصر بني أمية عند عمر بن أبي ربيعة وأضرابه من أهل مكة والمدينة وعند جميل بثينة وأضرابه من شعراء نجد وبوادي الحجاز ، وبذلك يعرف معرفة دقيقة شعر الأطلال والوصف الحسِّي للمرأة عند الجاهليين ، كما يعرف شعر عمر وأمثاله مما يصور قصة الحب ووقائعه وحياته وموته وما يُشَفِّعُ به من بعض الحرية ، كما يعرف شعر العُدريين وما يكسوه من عفة وطهر ، ويحوِّل كل ذلك إلى غزله . ولا يقف عنده ، بل يضيف إليه إثمه ومجونه ، وكل ما رقدته بيثته به من أسباب العيب التي تخرّبها جَوُّ المجتمع العباسي وما أذاعه فيه الإماء والحواري من مجون . وكان بشار لا يأبه للقيم الخلقية والدينية ، وكان ضريباً ، فاعتمد على حاستي السمع واللمس في غزله ، ولعل من الطريف أنه يصرح بذلك في مثل قوله^(٤) :

يا قومُ أذني لبعض الحى عاشقة^١ والأذنُ تعشق قبل العين أحياناً

ولا يصبح الغزل عنده في أكثر جوانبه حسياً فحسب ، بل يصبح ضرباً من نداء الغريزة النوعية بصورة ليس فيها أدنى احتشام ، بل فيها غير قليل من العلوان على المجتمع وآدابه . ولا نبالغ إذا قلنا إنه هو الذي دفع الشعراء من بعده إلى التمادى في تصوير المتاع الحسِّي ، حتى الشاذ منه على نحو ما هو معروف عند أبي نواس . وحقاً قد نقرأ عنده غزلاً يحتفظ فيه بكرامته وكرامة المرأة

(١) الديوان ١٢٩/١ والحيوان ٢٦١/٤ يضرب به المثل في العلو .

والحماة : أنياب الأتقى . (٣) الحيوان ٤٥٣/٤ .

(٢) العيوق : نجم أحمر في طرف الهجرة ، (٤) طبقات الشعراء ص ٢٩ .

من مثل قوله^(١):

لم يَطُلْ ليلي ولكن لم أنم ونقي عني الكرى طيف ألم
نفسِي عني قليلا واعلمي أني يا عبْدَ من لحم ودم
إن في بُرْدَيَّ جسماً ناحلاً لوتوكَّاتٍ عليه لا نهلم

ولكن كثرة الغزل المادى الصريح عنده طغت على مثل هذه الأبيات التي كان يشكو فيها الصبابة وتباريح الحب . وينبغي أن نعرف أنه مع مادبته في غزله كان لا يزال يستقي من غزل القدماء ومعانيه ، ولا يزال يتبع حتى صورهم فيصوغها صياغة جديدة تلائم رقة عصره ، فقد روى الرواة أنه أنشد قول كثير :
ألا إنما ليلي عصاً خيْزُرَانِه إذا غمزوها بالأكف تلين
فقال : والله لو زعم أنها عصا مُخْ أو عصا زُبْدٍ ، لقد كان جعلها جافية خشنة بعد أن جعلها عصاً ، ألا قال :

ودعجاء المهاجر من معدد كأن حليشها ثمر الجنان
إذا قامت لميشيتها تشنت كأن عظامها من خيْزُرَانِ^(٢)

ومعنى ذلك أن بشارا كان يستغل صور الغزل القديم ، وكان يستغل أيضاً معانيه ، ومن خير ما يصور ذلك وقوفه عند طول الليل والسهاد فيه الذي طالما ذكره الجاهليون والإسلاميون ، فقد عرضه في معارض مختلفة ، تارة يقول^(٣) :
النَّجْمُ في كبدِ السماء كأنه أعمى تحيّر ما لديه قائد
ويقول تارة ثانية^(٤) :

خليلى ما بال الدُّجَى ليس يبرح وما بال ضوء الصبح لا يتوضّع
أضلّ الصبح المستنير طريقه أم الدهر ليل كله ليس يبرح
ويقول تارة ثالثة^(٥) :

كأن جفونه سُحِلَتْ بشوك فليس لنسومه فيها قرار

المتنبي للمكبرى (طبعة الحلبي) ٧٢/٢ .

(٤) الديوان ١٠٤/٢ .

(٥) الديوان ٢٤٩/٢ .

(١) أغاني ١٥٠/٢ وما بعدها .

(٢) أغاني ١٥٤/٢ .

(٣) انظر البيان : شرح ديوان أبي الطيب

أقول وليلى تزداد طولا أما ليل بعدهم نهار
جفت عيني عن التغميض حتى كأن جفونها عنها قصار

وعلى هذه الشاكلة لا يزال يدير المعاني القديمة في ذهنه ويولد منها ويستخرج طرائف رائعة ، وعلى الرغم من أنه كان مكفوفاً كان يحسن الوصف حتى ليقول الأصمعي : « إنه ما نظر إلى الدنيا قط ، وكان يُشبه الأشياء بعضها ببعض في شعره ، فيأتى بما لا يقدر البصراء أن يأتوا بمثله ^(١) » ومن وصفه البديع لإحدى المغنيات قوله ^(٢) :

وصفراء مثل الحيزرانة لم تعش
تصلى لها آذاننا وعيوننا
جرى اللؤلؤ المكنون فوق لسانها
إذا قلدت أطرافها العود زلزلت
كأنهم في جنة قد تلاحقت
يروحون من تغريدها وحديثها
لعوب بالباب الرجال وإن دنت
أطبع التقي والغنى غير مطاع

وفي كل مكان من غزله نجد أثر الحضارة في رقة حسه ، سواء حين يصف حنينه وحرمانه وصدود محبوباته أو حين يصور لقاءه لهن ووداعهن أو ذكرياته معهن على شاكلة قوله ^(٣) :

لقد كان ما بيني زماناً وبينها
كما بين ريح المسك والعنبر الورد
وقوله ^(٤) :

عندها الصبر عن لقائي وعندي
زفرا تياكلن قلب الحليد

ولعل في كل ما قدمنا ما يوضح كيف كانت صنعة بشار في شعره تقوم على

(١) أغاني ١٤٢/٣ .
(٢) أمالي المرتضى ١٣٩/٢ .
(٣) يراع هنا : مزمار .
(٤) اليفاع : المرتفع من الأرض .
(٥) الصواع هنا : الحمام يشرب فيه .
(٦) أمالي المرتضى ٦٤/٢ والديوان ٣١٤/٢ .
(٧) الديوان ٢٧٢/٢ .

الموازنة الدقيقة بين العناصر التقليدية في الشعر العربي والعناصر التجديدية المستمدة من الحضارة والثقافة المعاصرة . وثَبَّتَ بشار هذه الطريقة بحيث أصبحت منهجاً عاماً للشعراء من بعده ، وبحيث عُدَّ بحق زعيم المجددين ، فهو الذي نهج لهم هذا النهج من التطور بالشعر العربي تطوراً لا تنقطع الصلة فيه بين حاضره وماضيه .

٦

صنعة أبي نواس

اسمه الحسن بن هاني ، وُلد بالأهواز سنة تسع وثلاثين ومائة ، وكان أبوه مولى ^(١) لآل الحكم بن الجراح من بني سعد العشيرة اليمينيين ، قدم إلى هذه البلدة مع جند مروان بن محمد ، وتزوج بها جارية فارسية أهوازية تدعى جُلَبَان ، كانت تغسل الصوف ، وأولدها عِدَّةً ، منهم أبو نواس ، الذي تلقن الفارسية عنها وحذقها . ومات هاني وابنه صغير ، فانتقلت أمه إلى البصرة ، وهو ابن ست سنين ، فأسلمته إلى الكتّاب ، ولم يلبث أن اختلف إلى دروس العلماء حين شَبَّ عن الطوق ، ويظهر أن رقة حال أمه اضطرتها إلى أن تلحقه بعطار ، فمكث عنده مدة ، وملكته الشعرية تفتح في نفسه . وتصادف أن عامل الأهواز دعا هذا العطار إليه ، فصحب معه الغلام ، وكان والبة بن الحباب يزور هذا العامل لقراءة بينهما ، فتعرّف على أبي نواس ، وكان وضيئاً صبيحاً ، وأعجب كل منهما بصاحبه ، وأسلم أبو نواس إليه قياده ، فاصطحبه معه إلى الكوفة حيث غمسه في كل ما كان ينغمس فيه مع رفاقه أمثال مطيع بن إياس ، فخرج ماجئاً على طريقته ، وهي طريقة لم تكن تخلو من شذوذ ^(٢) . ويعود إلى البصرة ويلزم خلفاء الأحمر ويحمل عنه علماً كثيراً وأدباً واسعاً ، ويتعلق بجنان جارية

بغداد ٤٤٠ هـ والديوان ٣٦ - ٣٢ .

(١) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ١٩٤ .

(٢) العمدة لابن رشي ٤٣/١ ، وتاريخ

التقفيين ، فتزور عنه ، لسوء سلوكه ، وينظم فيها كثيراً من غزله ، وتجذبه بغداد فيتحول إليها ويقدمه إسحق الموصلي إلى الرشيد ، ولا يلبث أن يغضب عليه فيُسجن ، لما يلجج فيه من عصبية مسرفة لمواليه القحطانيين^(١) . ويطرق باب البرامكة في أثناء ذلك ، فيحول بينه وبينهم أبان بن عبد الحميد ، ويدخلان في معركة هجاء عنيفة ، كان أبو نواس هو الذي يكثر فيها من السهام^(٢) ، ويظهر أن أبواب الفضل بن يحيى البرمكي فتحت له ، بينما ظل جعفر أخوه منقبضاً عنه ، فهجاه بينما مدح الفضل مدائح رائعة . ولما أوقع الرشيد به وبأخيه وأبيهما سنة ١٨٧ للهجرة حزن أبو نواس ، ورحل إلى مصر لغرض البرويع عن نفسه ، فمدح وإلى الخراج بها الحبيب بن عبد الحميد وكان فارسياً . ولم يطب له المقام وحنَّ إلى بغداد ، فقدم عليها بعد وفاة الرشيد ، واستقبله الأمين استقبالا حافلا ، وناداه ، فلاكته الألسنة ، ويقال إن المأمون حين خلع أخاه ووجه بطاهر بن الحسين لمحاربته كان يكتب كتباً تقرأ على المنابر بخراسان يذكر فيها عيوبه وكان مما عابه به أن قال : « إنه استخلص رجلاً شاعراً ماجناً كافراً يقال له الحسن بن هاني واستخلصه ليشرب معه الخمر ويرتكب المآثم ، ويهتك المحارم^(٣) » . ويقال إن الأمين حبس أبا نواس زمناً لخلاعه ، ويقال بل حبسه الفضل بن الربيع وزيره ، وفي أشعاره ما يدل على هذا الحبس^(٤) ، على أن الأجل لم يطل به ، فقد توفي قبل دخول المأمون بغداد ، وتختلف الروايات في سنة وفاته ، هل كانت سنة ١٩٥ أو سنة ١٩٩ كما تختلف في سببها^(٥) .

وتدل نصوص مختلفة على أن أبان نواس في أثناء مكثه في الكوفة والبصرة كان

-
- | | |
|--|---|
| (١) انظر في ذلك طبقات الشعراء ص ١٩٥ - ٢٠٠ وأخبار أبي نواس ص ١٥٥ وما بعدها . | (٣) زهر الآداب ١١١/٢ . |
| (٢) طبقات الشعراء ص ٢٠٢ ، ٢٤١ والأغاني (طبعة الساسي) ٧٣/٢٠ والحيوان ٤٤٨/٤ والديوان ص ١٨٠ . | (٤) زهر الآداب ١١١/٢ - ١١٢ . |
| | (٥) أخبار أبي نواس ص ٩٧ وانظر طبقات الشعراء ص ١٩٤ . |

يختلف إلى حلقات اللغويين وخاصة حلقة خلف^(١) ، وهو الذي دفعه إلى حفظ مئات الأراجيز ، ويقال إنه خرج إلى البادية سنة ، لينهل من ينابيع اللغة الأصلية . ولم يختلف أبو نواس إلى حلقات اللغويين وحدهم بل اختلف أيضاً إلى حلقات الفقهاء والمحدثين^(٢) والمتكلمين ، حتى قالوا إنه بدأ حياته متكلماً ثم نظم الشعر^(٣) ، ومر بنا في غير هذا الموضع كيف كان يجلب إلى شعره ألفاظ المتكلمين ومصطلحاتهم .

ولعلنا بذلك كله نستطيع أن نعرف مكونات شخصيته الأدبية ، وهي تقرب من مكونات بشار ، فقد ألم بثقافات عصره إلاماً واسعاً وورث عن القرم حدة مزاجهم وأخذت البيئة الماجنة تؤجج هذه الحدة ، بكل ما أخذه عن والبة وأضرابه ، حتى لنجده يخطو في القسق والمجون خطوات بالقياس إلى بشار ، إذ أخذ يتغنى بالغللمان ، وكأنما لم تكفه الجوارى ، وإن كان ابن المعتز يلاحظ أنه كان يكثر من ذلك تمويهاً وخداعاً عن فسقه الحقيقي بالجوارى والإماء^(٤) ، وربما كان لما اتهم به من شنوذا أثر في ذلك فاندفع يعلن على رؤوس الأشهاد كذب ما يقال عنه ، ومن ثمَّ رَقِدَ يَكُون من الخطأ أن نبالغ في تصوير هذه الوصمة عند أبي نواس وأن نبحث نقسيتها على أسامها .

على أن من الممكن أن تكون مجاهرة أبي نواس بغلامياته ضرباً من التطرف والدعابة كان يسوقه في مجالس جماعته الماجنة من أمثال الخاركي وأبي يعقوب التمار وأبي هفان والحسين بن الضحاك الخليع^(٥) ، ويشهد معاصروه بأنه كان ظريفاً يخلب الناس بظرفه وكثرة مَلَحِه^(٦) . وهو في ذلك يختلف عن بشار ، فبشار في مزاحه جيدٌ وصرامة ، أما أبو نواس فليس فيه من الجِدِّ والصرامة شيء .

(١) طبقات الشعراء ص ١٩٤ ومن قول

أبي نواس في رثائه .

كنا متى ما ندن منه نفترق

رواية لا تجتنى من الصحف

(٢) طبقات الشعراء ص ٢٠١ .

(٣) نفس المصدر ص ٢٧٢ .

(٤) طبقات الشعراء ص ٣٠٩ .

(٥) انظر تراجمهم في طبقات الشعراء وصلتهم

بأبي نواس .

(٦) طبقات الشعراء ص ١٩٥ .

وكان يشعر بذلك في نفسه ، بل كان يتخذ إليه كل وسيلة حتى ليقول (١) :
أَتَتَّبِعُ الظُّرَفَاءَ أَكْتُبُ عَنْهُمْ كَيْفَا أَحَدٌ ثَمَّنَ مِنْ أَحِبِّ فُيْضَحْكَا

وجعله هذا الجانب قريباً إلى أهل عصره من خلفاء ووزراء ، فكانوا يرسلون في طلبه إلى مجالسهم فيفاكههم ويسوق لهم نوادر تضحكهم ، ولعل ذلك ما جعله يتحول في بعض القصص إلى شخصية مضحكة ، وهي وظيفة كان يقوم بها أبو دلالة معاصره . لكن لا شك أن الناس في بغداد كانوا يتناقلون عنه نوادر كثيرة أعدت لنمو شخصيته القصصية المضحكة مع مر الزمن . ومما يدخل في هذا الباب ورواه الجاحظ عنه أن مجنوناً موسوساً يسمى أبا الحاسب كان يهذي بأنه سيصير ملكاً وأنه ألهم ما يحدث في الدنيا من الملاحم فكان أبو نواس يقول أشعاراً على لسانه ، وما يزال يوردها على سمعه له حتى يحفظها ، وكان يتحدث فيها عما سيقع عبثاً ودعابة ، ويروى الجاحظ قطعة من تلك الأشعار (٢) .

ومثل هذه الشخصية ينبغي أن نتأني في الحكم عليها وأن لا نطن أن كل ما تنظمه يصور نفسيها أو وقائعها ، فكثير منه نُظم نظراً ودعابة وعبثاً ، ونستطيع أن نضع في هذا الجانب من التعابث أطرافاً مما في شعره من شعوبية وزندقة وخروج على الإسلام من مثل قوله السابق (٣) :

يا ناظراً في الدين ما الأمر ؟ لا قدرٌ صَحَّ ولا يجبرُ
ما صَحَّ عندي من جميع الذي تذكّر إلا الموت والقبر
وقوله (٤) :

يا أحمدُ المرتجى في كلِّ نائبةٍ قُمْ نَسِيْدِي نَعْنَصِ جَبَّارَ السَّمَوَاتِ

ومثل هذا كثير في ديوانه ، ولا نشك في أنه كان ينظمه أثناء معاقبته للخمر هزلاً وفكاهة . وأيضاً لا بد أن نلاحظ شيئاً آخر هو كثرة ما حمل عليه من شعر الخمر والمجون ، يقول ابن المعتز : « إن العامة الحمقى قد لهجت بأن

(١) الحيوان الجاحظ ٧٥/٤ .

(٢) البيان والتبيين ٢٢٨/٢ .

(٣) انظر الوساطة ص ٦٣ والموشح

ص ٢٧٧ .

(٤) الديوان ص ٢٥٠ .

تنسب كل شعر في المجنون إلى أبي نواس وكذلك تصنع في أمر مجنون بنى عامر ، كل شعر فيه ذكر ليلي تنسبه إلى المجنون^(١) . ولا نبالغ إذا قلنا إن دواوين الحسين بن الضحاك الخليل ونظرائه من المجتبان تلك التي فُقدت قد دخلت في ديوان أبي نواس . لذلك يكون من الخطأ أن نحمل عليه كل ما جاء في ديوانه وإن كنا بعد ذلك لا ننفي عنه جملة خمرياتة وغزلياته العابثة فكثير منها روى عند الجاحظ وابن المعتز وأضرابهما من النقاد الأثبات ، ومن المؤكد أنه كان مابجناً عابثاً على فكاهة فيه . وأقوى ما تتجلى ملكة الشعر عنده في خمرياتة ، وكان يحتذى فيها على مثال الوليد بن يزيد^(٢) ، وقد استشهدنا فيما أسلفنا بأمثلة منها عنده ، وطرائفها عند أبي نواس أكثر من أن تستقصى ، إذ كان يعرف كيف يولد في المعاني وكيف يستخرج دفائنها ودقائقها ، كما كان يعرف كيف يأتي بالصور النادرة من مثل قوله^(٣) :

وكثسوس كآهن نجوم جاريات برؤجها أيدينا
طالعات مع السقا علينا فإذا ما غربن يغربن فينا
وقوله^(٤) :

وكأس كمصباح السماء شربتها على قبلة أو موعد بلقاء
أنت دونها الأيام حتى كأنها تساقط نور من فتوق سماء
وهو على هذه الشاكلة في غزله أيضا ، إذ كان يعرف كيف ينوع في معانيه ، وكيف يستمد من أوعية القديم في الحنين والصد والإعراض والدلال ما تتلأأ فيه خواطره وتتألق فيه أحاسيسه . وكان ينحو في غزله منحى سهلا ، حتى لتصبح بعض غزلياته أسلس على اللسان من الماء العذب ، من مثل قوله الذي مر بنا^(٥) :

حامل الهوى تعب يستخفه الطرب
إن بكى يحق له ليس ما به لعب

وهو في غزله بالغلمان ينحو كثيراً منحى التعابث والهزل ، ولعل ذلك

(١) طبقات الشعراء ص ٨٩ .
(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٠/٧ .
(٣) الديوان ص ٣٣٩ .
(٤) الديوان ص ٦٣ .
(٥) معاهد التنصيص والديوان ص ٢٦١ .

ما جعله يحشد فيه كثيراً من ألفاظ العامة ، وخاصة إذا كان الغلام أعجمياً ، فإنه يستحلفه بآلهة العجم وبكتبهم المقدسة وما يؤلهون من كواكب ويقلدسون من كهنة النار ، ويسوق له في أثناء ذلك كلمات أعجمية كثيرة . وكان في هجائه كغزله بالغلمان يتعابث ويتماجن ، وأحياناً يعجده ، فيرمى بالزندقة ويقذف في الأعراض على شاكلة بشار . وهجاؤه الأول أخف ، ومن أمثلته هجاؤه لإسماعيل بن نسيبخت ، وكان يرتعى على مائدته ، ولكنه لم يسلم من عبثه ، فقال فيه (١) :

خُبْزُ إسماعيل كالوشَّ ي إذا ما شقَّ يرفاً

وقال أيضاً (٢) :

على خُبْزِ إسماعيل واقية البُخلِ وقد حلَّ في دار الأمان من الأكلِ
وما خُبْزُهُ إلا كآوى يرمى ابنها ولم تُرْ آوى في الحزون ولا السهْلِ
وما خُبْزُهُ إلا كعَسْفَاء مغرب تُصَوِّرُ في بُسْطِ الملوك وفي المثلِ
يحدث عنها الناس من غير رؤية سوى صورة ما إن تمرُّ ولا تُحلى

وكان يتوقَّر في مديحه وشعره الرسمي ، ويختار له إطاراً جزلاً قوياً متيناً ، يقدم له بوصف الصحراء على طريقة القلماء ، وقد وصف في قصيدته التي مدح بها الحصيب رحلته من بغداد إلى القسقاط ، وهي التي يقول فيها (٣) :

فما جازه جودٌ ولا حَلٌّ دونه . ولكن يصير الجودُ حيث يصيرُ

وكان ينجح في مديحه إلى المبالغة والإسراف على نفسه في الارتفاع بالممدوحين عن البشر ، حتى ليقول في الرشيد (٤) :

وأخفت أهل الشُّرك حتى إنه لتخافك النُّطفُ التي لم تُخلَقْ

ويقول في الأمين — إن صحَّ أنه له — مستغلاً طريقة المتكلمين (٥) :

ألا يا خير من رأت العيونُ نظيرك لا يُحَسُّ ولا يكونُ

(١) الديوان ص ١٧٢ .

(٢) الحيوان ١٢٩/٣ والديوان ١٧١

وأخبار أبي نواس ١٢٧ .

(٣) الديوان ص ٩٨ .

(٤) الديوان ص ٦٢ .

(٥) الديوان ص ١١٦ ونسب ابن المعتز

الأبيات للنظام . انظر طبقات الشعراء

ص ٢٧٢ .

وفضلك لا يُحَدُّ ولا يُجَارَى ولا تحوى حيازته الظنونُ
خلقت بلا مشاكلةٍ لشيءٍ فأنت الفوقُ والثقلان دونُ

ويقول في الفضل بن يحيى البرمكي^(١):

أوحدهُ الله فما مثلهُ لطالبٍ ذاك ولا ناشدٍ
وليس على الله بمُسْتَنَكِرٍ أن يجمع العالم في واحدٍ

وبذلك كان من أوائل من أعدوا لاتساع المبالغة في المديح العباسي ، ومضى الشعراء من بعده يبالغون ، حتى رفعوا ممدوحهم إلى مرتبة الآلهة . وربما كان ، مما يتصل بهذا الفن التقليدي : فن المديح عنده ، استخدامُه للرجز ، وخاصة في طردياته ، وهو فيها يتفوق تفوقاً منقطع النظير ، وقد أشاد بها الجاحظ إشادة رائعة على ما مرَّ في غير هذا الموضع . وبينما نراه يعنى بصناعته اللفظية في المديح والرثاء نراه يفرط في السهولة حين يتغزل ، وكان ينظم كثيراً في أوزان المجتث والمقتضب والمتدارك وما يشاكلها من البحور المجزوعة ، معبراً عن أحاسيس الحب ، وملاًئماً بينها وبين الغناء الذي عاصره . وله شعر في الزهديات ربما نظمته مجارة لأبي العتاهية وأمثاله ممن كان تروج أشعارهم في العامة ، أما الزعم بأنه كفَّ في آخر حياته عن الملاذ فهو زعم باطل^(٢) ، إنما تلك كانت لحظات صحوٍ تعزّيه من حين إلى حين . ومن بدیع ما نظمته في هذه اللحظات قوله^(٣) :

ياربَّ وجهٍ في التراب عتيقٍ وياربَّ حُسنٍ في التراب رقيقٍ
فقل لقريب الدار إنك راحلٌ إلى منزلٍ نأى المحل سحيقٍ
وما الناس إلا هالكٌ وابنُ هالكٍ وذو نَسَبٍ في الهالكين عريقٍ
إذا امتحن الدنيا لبیبٌ تكشفت له عن علوِّ في ثياب صديقٍ

وواضح مما قدمنا أن صنعة الشعر عند أبي نواس كانت تعتمد اعتماداً شديداً على الإطار القديم في المديح والرثاء وما يشبههما ، بينما كانت تنفك من هذا الإطار

(١) الحيوان ٦٣/٣ وما بعدها .

(٢) الديوان ١٩٢ .

(٣) انظر في ذلك طبقات الشعراء ص ١٩٤ .

أحياناً في الغزل والحمريات ، وقد تظل له قوة البناء فيهما ، وتظل له روعة التصوير ودقة العاطفة ، وقد يهبط ونخاسة حين يتعابث ويهزل إلى لغة العامة وإلى أسلوب ليس فيه شيء من قوة ، كان يعتمد فيه إلى اللحن أحياناً^(١) . ولعل ذلك ما جعل بعض القدماء يقول عنه ، وهو قول صحيح : « إنه كان لا يقوم على شعره ويقول على السكر كثيراً ، نشعره متفاوت ، لذلك يوجد فيه ما هو في الثرياً جودة وحسناً وقوة وما هو في الحضيض ضعفاً وركاكة^(٢) » . على أنه ينبغي أن لا ننسى أن شعراً كثيراً منتحلاً أضيف إليه ، حتى لنجد موشحة مبثوثة بين أشعاره في ديوانه^(٣) ، والمشهور أن الموشحات ظهرت بعده بقرن على الأقل ، ولم تظهر في المشرق وإنما ظهرت في الأندلس وظلت هناك طويلاً قبل أن تنتشر في العالم العربي . ولعل في ذلك ما يدل على أن العصور التالية لعصر أبي نواس ظلت تضيف إليه كثيراً من الأشعار ، ولم تتورع أن تضيف إليه بعض الموشحات وكان أهم باب نفذوا منه إلى ذلك باب المجون والأدب المكشوف .

٧

صنعة أبي العتاهية

هو إسماعيل بن القاسم ، كان أبوه من موالى بني عَنَزَة ، وكانت أمه بنت زياد المحاربي أحد موالى بني زُهْرَة ، وقد وُلد لهما سنة ١٣٠ للهجرة في قرية عين التمر بالقرب من الأنبار غربي الكوفة . وَيُظَنُّ أن القاسم كان نبطياً ، وقد كان يحترف الحجاماة ، وانتقل — على ما يظهر — بأسرته إلى الكوفة فنشأ بها أبو العتاهية . ولما ترعرع احترف مع أخيه زيد بيع الخزف ، ولم تلبث مواهبه الشعرية أن استيقظت في نفسه ، فكان ينشد من يشترون منه

(١) انظر ترجمته في الموشح المرزباني . (٣) الديوان ص ٣٤٦ .

(٢) طبقات الشعراء ص ١٩٥ .

الحرار شعره ، فيعجبون به وينتشونه على جِراهم^(١) . ولم يطل به الأمر حتى انصرف عن بيع الخزف ، ولزم الخنثين من شباب الكوفة ، ولبس ملابسهم^(٢) وانتظم في سلك المُجَّان من أمثال مطيع بن إياس . وتعرَّف في أثناء ذلك على إبراهيم الموصلي مغني المهدي والرشيدي فيما بعد ، واتفقا على الرحيل إلى بغداد ، غير أن الأبواب فيها لم تفتح له ، فعاد أدراجه إلى الحيرة^(٣) ، وتعلق فيها بجارية لبني معن بن زائدة كانت نائحة ولها حسن وجمال ، ولكن موالها حالوا بينها وبينه^(٤) . وأخذ شعره فيها يذيع ، فاستدعاه الموصلي ووصله بالمهدي فمدحه ونال بجوائزه السنية . وحدث أن رأى جارية من جوارى القصر هي عُتْبَة ، وكانت من جوارى راتطة بنت السفاح زوج المهدي ، ف وقعت في قلبه وأخذ يتغزل فيها غزلا كثيراً ، وبلغ المهدي ذلك فغضب لتعرضه لِحُرْمَةِ وأمر بحبسها ، وشفع فيه خاله يزيد بن منصور حتى خلَّصه ، فعاد إلى مثل حاله معها ، فتدخلت راتطة ، وأثارت حفيظة المهدي عليه ، فأحضره وضربه بالسياط في الدواوين بين يديه . غير أنه عاد فرقاً له ، ووعد أنه يستوهبها من مولاتها ويدفعها إليه . وعلمت بذلك عتبة ، وكانت تزدريه على نحو ما كانت تزدرى جنان أبا نواس ، فاسترحمت المهدي واستجارت به ، وقالت إنه غير عاشق ، إنما يريد الذكر والشهرة بتغنيه في وامتحنه بمال ذي خطر ، فإنه سيُلهيه عني ويشغله عن ذكرى ، فأمر له المهدي بمائة ألف ، ولم يُسمِّ دراهم ولا دنانير ، وأعطاه صكاً بذلك ، فكان كلما حاول أن يصرف الصكَّ قدمه له الموظفون بالدواوين دراهم ، فكان يأبأها . وظل شهراً مطالباً بالدنانير ، ونسى عُتْبَة وذكرها فأشرفت عليه يوماً وقالت : « يا صفيق الوجه لو كنت عاشقاً لشغلك العشق عن المفاضلة بين الدراهم والدنانير . وبلغ كلامها المهدي ، فعلم أنها كانت أعرف بقصة الرجل ، فأمسك عن أمره^(٥) . غير أنه ظل يقرب به منه ، وتبعه الهادي والرشيدي يسيران معه نفس السيرة ، ويقال إنه

(١) انظر الأغاني (طبعة دار الكتب)

(٢) أغاني ٤/٤ .

(٣) وقد ترجم له أبو الفرج ترجمة ضافية

(٤) أغاني ٢٤/٤ .

في هذا الجزء .

(٥) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٣٠

وانظر زهر الآداب ٣٥/٢ .

(٢) أغاني ٧/٤ .

لم يكن يفارق الرشيد في سفر ولا في حضر^(١) .

ولا نمضي طويلاً في عصر الرشيد ، حتى نرى أبا العتاهية يتنسلك ويلبس الصوف ويزهد ويترك حضور المنادمة والقول في الغزل ، ويحضره الرشيد ويأمره أن يعود إلى ما كان عليه ، فيمتنع ، فيضربه ستين سوطاً ويأمر بحبسه ، وينظم أشعاراً كثيرة يستعطفه ، وتُنقَلُ إلى الرشيد ، وكان مما نظمته قوله^(٢) :

أما والله إن الظلم لُومٌ وما زال المُنسى هو الظلومُ
إلى دِيَّان يوم الدين نمضي وعند الله تجتمع الخصوم

فعطف عليه الرشيد وأطلق سراحه ، وتصادف أن انقبض عن الدنيا وغشيته سحابة من الحزن بعد فتكه بالبرامكة ، فكان يستريح إلى أشعار أبي العتاهية الجديدة في الزهد ، ويفسح له في مجالسه ونزهاته . ولما تحولات مقاليد الأمور إلى المأمون كان يقرب منه ويصله^(٣) ، ويستحسن شعره ، إلى أن توفي سنة عشر ومائتين وقيل بل سنة إحدى عشرة وقيل بل ثلاث عشرة . وواضح أن انقلاباً حدث في حياة أبي العتاهية ، فتحول مما كان يأخذ فيه مع شعراء بغداد لعصره من هو ومجون إلى زهد في الدنيا ومتاعها الزائل ، وكاد يقصر شعره على ذلك . ولم يلبث معاصروه أن تساءلوا هل هذا الزهد مردّه إلى تقوى حقيقية ، أو مردّه إلى زندقة ومانوية فهو يستمد فيه من ماني والزنادقة على شاكلة صالح بن عبد القدوس وأضرابه ممن كانوا ينزعون في زهدهم منزعاً مانوياً ؟ . وتعرض له حمدويه صاحب الزنادقة يريد أن يثبت التهمة عليه ، فقعد حجاجاً في الطريق ، يجمع الفقراء والمساكين^(٤) وحامت حوله شُبّه كثيرة ، وقيل إنه يتقنُّ للقمر ويبهل له ابتهاج المانوية^(٥) ، وشنَّع عليه واعظ كبير من وعاظ بغداد ، هو منصور بن عمار ، فقال إنه زنديق^(٦) ، وقال كثيرون إنه لا يؤمن بالبعث^(٧) . ويقول ابن المعتز في

(٥) أغاني ٣٥/٤ .
(٦) أغاني ٢٤/٤ ، ٥١ .
(٧) أغاني ٢/٤ .

(١) أغاني ٦٣/٤ .
(٢) أغاني ٥١/٤ .
(٣) أغاني ٥٣/٤ وما بعدها .
(٤) أغاني ٧/٤ .

ترجمته إنه « يُرْمَى بِالزُّنْدَقَةِ مع كثرة أشعاره في الزهد والمواعظ وذكر الموت والحشر والنَّار والجنة^(١) » ، والذي يصح لي أنه كان ثنويًّا ، ويقول في ترجمة ابنه العتاهية : « كان أبوه خبيث الدين ، ينهب مذهب الثنوية ، إلا أنه كان ناسك الظاهر^(٢) » . وفي الأغاني أنه كان ينظم شعراً يدل على توحيده لينفي تهمة الزندقة عنه ، من مثل قوله^(٣) :

ألا إننا كلنا بئسُ وأى بنى آدم خالِدُ
وبدوهم كان من ربهم وكلُّ إلى ربِّه عائِدُ
فيا عجباً كيف يُعصى إلا أم كيف يحمدُه إلحَادُ
وفي كل شيء له آيةٌ تدلُّ على أنه واحدُ

ولو أننا وصلتنا أشعاره كاملة لأمكن الحكم عليه حكماً دقيقاً ، غير أن ما طُبِعَ من شعره ونُشِرَ باسم « الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية » إنما هو اختيارات فقيه أندلسي ، اختارها بلوقه الديني السليم ، ولعل ذلك ما يجعلها تتضارب مع ما يقال عن الشاعر من أن شعره إنما هو في ذكر الموت والفناء دون ذكر النشور والمعاد^(٤) ، فالمعاد والنشور مبثوثان في اختيارات الفقيه ، بحيث يمكن أن يقال إن هذه التهمة غير صحيحة. وإن كنا في الوقت نفسه نشك في أن تكون صورة هذه المختارات ضابطة لحقيقة زهدياته فقد يكون الفقيه اختار من ديوانه تلك الأشعار التي كان ينظمها تغطية وتعمية لحقيقة أمره . ولا يشك من يقرأها في أن فكرة الموت ومصير الإنسان في حياته كانت هي شغله الأول ، فقد دار عليها أكثر تلك الزهديات . وفي الأغاني نصٌّ مهم عن أحمد بن حرب ، يقول فيه : « كان مذهبُ أبي العتاهية القولَ بالتوحيد وأن الله خلق جوهرين متضادين لا من شيء ، ثم إنه بَنَى العالمَ هذه البنيةَ منهما .. وكان يزعم أن التفسيرَ كل شيء إلى الجوهرين المتضادين قبل أن تفنى الأعيان جميعاً .. وكان مجبراً^(٥) » . وكأنه حاول بذلك أن يوفق بين نظرية الإسلام في التوحيد ونظرية المانوية في أن

(٤) أغاني ٤ / ٢ .

(٥) أغاني ٤ / ٥ .

(١) طبقات الشعراء ص ٢٢٨ .

(٢) طبقات الشعراء ص ٣٦٤ .

(٣) أغاني ٤ / ٣٥ والديوان ص ٦٩ .

هناك إلهين إلهما للنور والخير وإلهما للظلمة والشر ، وللخير أجناسه وللشر أجناسه ، وقد بُنى منهما العالم . ونجد في شعره القليل الذى وصلنا ما يؤكد أنه كان حقاً يرى هذه النظرية ، ويعتقدها من مثل قوله^(١) :

الخير والشر هما أزواجُ لذا نتاجُ ولذا نتاجُ
لكل إنسان طبيعتان خيرٌ وشرٌ وهما ضدَّان
والخيرُ والشرُّ إذا ماعدَّان بينهما بونٌ بعيدٌ جدَّان

فهو في زهده كان يتصل بالمانوية كما شهد معاصروه وكما تشهد أشعاره ، وقد مرّ بنا أن مثال الزاهد عنده هو نفس مثاله عند الهنود، وهو بوذا الذى فرّ عن ملكه وساح مسكيناً يفكر في ملكوت السموات والأرض . فزهدُ أبي العتاهية لم يكن زهداً إسلامياً خالصاً ، بل كانت تشوبه عناصر أجنبية .

وإذا رجعنا إلى شعره الذى روته المنتخبات المنشورة له بالاسم « الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية » وما روته له كتبُ الأدب من مثل الأغاني وجدنا أشعاره تمثل حياته وما حدث بها من انقلاب ، إذ يترأى لنا في مرحلتين واضحتين تمام الوضوح : مرحلة أولى نراه فيه على شاكلة الشعراء المعاصرين له الذين يُجثرون شعرهم في تصوير اللهو والمجون ومجالس الأنس والطرب . ولا نجد في أخباره أنه تبدّى أو دخل في البادية كما صنع بشار وأبو نواس ولا أنه لزم كبار اللغويين أمثال خلف الأحمر ، وكأنه استقى شعره من القطع العباسية الجديدة التى كان يغنى فيها المغنون ، ولم يحاول التزود تزوداً واسعاً بالتراث القديم ، ولذلك قلما نجد عنده ضخامة البناء وما يُطوى فيها من أسلوب جزل رصين ، وهو من هذه الناحية يقترب اقتراباً شديداً من اللغة اليومية التى عاصرها ، حتى في مديحه وشعره الرسمى الذى كان يلقى به الخلفاء، وخير ما يمثله قصيدته اللامية في المهدي ، وهى التى يستهلها بقوله :

ألا ما لسيِّدتي ما لها أدلاً فأحمل إدلالها

(١) أغاني ٣٧/٤ والديوان ص ٣٤٦ . (٢) أغاني ٣٣/٤ والديوان ص ٢٠٩ .

ولا فقيم تجنّ وما جنّيتُ سَقَى اللهُ أطلاها

ويستمر في هذا الأسلوب السهل العذب حتى ينتقل إلى المديح فيقول :

أتته الخِلافةُ منقاداً إليه تُجَرَّرُ أذْيالها
ولم تلك تصلحُ إلا له ولم يك يصلحُ إلا لها
ولو رامها أحدٌ غيره لزلزلت الأرضُ زلزالها
ولو لم تُطعه بناتُ القلوب لما قبل اللهُ أعمالها
وإن الخليفة من بُغض لا إليه ليُبغض من قالها

وواضح أنه يختار لمديحه أسلوباً خفيفاً يجعله قريباً إلى النفوس ، وهو في ذلك يخطو بعد بشارٍ خطوةً ، فقد كان بشار يحافظ في مدائحه على الأسلوب الجزل القوي ، وكذلك كان يصنع أبو نواس غالباً ، أما أبو العتاهية فالترم هذا الأسلوب اليسير لا في غزلياته ، لأن أبو نواس بل أيضاً في مدائحه ، وهي سهولة تقترن بموسيقى صافية حلوة يبدو الشعر فيها كأنه أنغام خالصة . وتبلغ هذه السهولة الغاية في غزله ، حتى ليقول ابن المعتز إن « غزله لين جداً ، شاكل لكلام النساء » . وكان ملازمته للمختثين في مطلع حياته وتعرفه على لغتهم هما اللذان أتاحا له هذه السهولة المفرطة التي تلقانا في مثل قوله^(١) :

كأنها من حسنها دُرّةٌ أخرجها البسمُ إلى الساحلِ
كأنَّ في فيها وفي طرفها سواحرّاً أقبلن من بابل
لم يُبق مني حبُّها ما خلا حُشاشةً في بدنٍ ناحلِ
يا من رأى قبلي قتيلاً بكى من شدة الوجْد على القاتلِ

والرقة واضحة في هذه الأبيات ، وهي تقع من القلوب موقع الزلال البارد من الظمآن ، وكأنها الماء السلسيل .

وانتقل أبو العتاهية بهذا الأسلوب السهل المعن في سهولته إلى الدور الثاني من حياته دور الزهد والدعوة إلى الانصراف عن الدنيا ومتاعها ، والتفكير

في الموت وظلمة القبر ووحشته ، ويسود زهدياته في أثناء ذلك تشاؤم أسود حزين ،
فالحياة ليس فيها إلا الألم وإلا الموت وغصصه ، وأولى بالإنسان فيها أن لا يفرح
بمتعها ، بل أولى به أن يبكي على نفسه ، يقول^(١) :

لسواي الخير والشئ مر دنو ونزوح
سيصير المرء يوماً جسداً ما فيه روح
بين عيني كل حَيٍّ علم الموت يلوح
كلنا في غفلة ولا موت يغدو ويروح
نُحْ على نفسك يأمس كين إن كنت تنوح
لتموتن وإن عمَّ رُبَّ ما عُمر نوح

ويقال إن الملاحين غنّوا الرشيد هذه المقطوعة في إحدى نزحاته بدجلة ، فلما
سمعها جعل يبكي ويتحب^(٢) . وفي هذا الخبر ما يدل على قرب شعره من روح
الشعب ، إذ لم يكن المغنون وحدهم الذين يغنون به ، بل كان أفراد الشعب من
ملاحين وغيرهم يتغنون فيه ، مما يدل على أنه كان له صدى عميق في نفوس
الطبقة العامة التي لم تكن تعرف الترف ولا حياة الدعة واللهوتلك التي عاشها الأمراء
العباسيون والأشراف الذين نعموا بملكات الحياة كما عاشها الشعراء الماجنون في
نواحي بغداد . ولم يكن هذا الشعر الزاهد قريباً منها في معانيه فحسب ، بل كان
قريباً منها في ألفاظه ، بل لعلنا لا نبعد إذا قلنا إنه كان من نفس ألفاظها اليومية .
ويتحول كثير منه إلى ما يشبه وعظ الوُعَّاظ ممن كانوا يعظون الناس في المسجد
الجامع ، فيضعون الموت تحت أعينهم للعبرة والعظة^(٣) ، ولعل ذلك ما يجعل
الاستفهام والأمر والتعجب يشيع في تلك الزهديات . على أن مسحة مهمة
تعلوها هي مسحة الكتابة والبرم بالحياة ، وهي ليست مسحة إسلامية ، فالإسلام
لا يشوّه الحياة ولا يبغضها إلى الناس ، بل يدعوهم إلى العمل الصالح ، أما

(١) أغاني ١٠٣/٤ والديوان ص ٦٦ .

(٢) أغاني ١٠٤/٤ .

(٣) انظر القصيدة الطويلة التي يصف فيها

بالتفصيل مشهد الموت والفصل والدفن من
ص ٢٩٣ إلى ٢٩٥ في الديوان .

أبو العتاهية فيصورها في سواد خائق ، وهو سواد بجاءه فيما نظن من قراءاته في المانوية واختلاطه بأصحابها ، إن لم يكن من اعتناقه لها ولكن على أساس فلسفته التي قدمناها من التوفيق بينها وبين الإسلام ، بحيث آمن بربه وأقر بالشواب والعقاب في الدار الآخرة ، كما يشهد بذلك كثير من أشعاره .

وبما لا ريب فيه أنه كان يكثر من قراءة المترجمات ، وخاصة في باب الحكيم والموت ، فقد قالوا إنه نظم في بعض مرثيته قول بعض الفلاسفة لما حضروا موت الإسكندر : « الإسكندر كان أمس أنطق منه اليوم وهو اليوم أوعظ منه أمس » فقال في رثاء علي بن ثابت :

وكانت في حياتك لي عظات وأنت اليوم أوعظ منك حياً (١)

ومررت بنا مرثية أخرى له في علي ، وقد جعله تصويره لآلام الحياة والموت يُجيد في هذا الموضوع . وكان كثيراً ما ينقل حكم الأوائل من فرس وغير فرس إلى شعره ، ولعل ذلك ما أتاح له أن ينظم مزدوجته : « ذات الأمثال » التي امتدت إلى أربعة آلاف بيت . ويقول الجاحظ تعليقاً على قوله : « أسرع في نقص امرئ تمامه » : ذهب إلى كلام الأول : « كل ما أقام شخص ، وكل ما ازداد نقص ، ولو كان الناس يميتهم الداء ، إذن لأعاشهم الدواء » (٢) .

وأظن أن فيما أسلفنا ما يدل في وضوح على صنعة أبي العتاهية ، وهي صنعة كانت تقوم على السهولة المفرطة في اختيار الألفاظ والعبارات ، حتى لتقرب من لغة الناس اليومية ، بل حتى ليصيبها أحياناً ضرب من الابتذال ، ومن أجل ذلك كان الأصمعي يقول : « شعر أبي العتاهية كساحة الملوك يقع فيها الجواهر والذهب والتراب والحزف والنوى » (٣) ويقول أبو الفرج إنه كثير الساقط المرذول (٤) على أننا نلاحظ أنه لم يدخل في شعره ألفاظاً أعجمية ، إنما هو القرب فقط من كلام العامة ، وكان يتخذ ذلك مذهباً في صنعة شعره ، حتى يكون أكثر تداولاً ،

(١) البيان والتبيين ٤٠/١ وانظر ٢٥٧/٣ (٢) أغاني ٤٠/٤ .

(٣) أغاني ٤٤/٤ .

(٤) البيان والتبيين ١٥٤/١ .

ومع ذلك لم يخرج عن الفصحى ، وظلت عنايته بالمعاني تحول بين شعره وبين السقوط . والذي لا شك فيه أنه بسّط لغة الشعر لا في مجال اللهو والغزل والحمير كما صنع بشار أحياناً وأبو نواس غالباً ، بل أيضاً في مجال الزهد والمديح ، فحتى المديح لم يقف عائقاً في سبيل هذا الأسلوب المبسط السهل ، إذ انفك عن كثير من تقاليد القديمة من حيث مقدماته في وصف الصحراء والرحلة على النوق ، وكذلك من حيث لغته الضخمة الجزلة وما كان يشوبها من الغريب عند بشار وأضرابه . وأدته هذه السهولة وما يدمج فيها من تبسيط إلى اختيار الأوزان الخفيفة والمجزوءة يصوغ منها شعره ، بل لقد اندفع يحدد في الأوزان على نحو ما مر بنا في الفصل السابق مظهراً براعة فائقة .

٨

ظهور مذهب التصنيع

كان ذوق التصنيع أو الزخرف والزينة يعم في كثير من جوانب الحياة العباسية فقد كانت قصور الخلفاء والأمراء وكثير من القواد والوزراء والأشراف تكتظ بالستور والبسط المعلقة على الحوائط والنوافذ متنافسة بألوانها الزاهية وما عليها من التصاوير المذهبة ، وكانت الحيطان والسقوف والأبواب تذهب وتفضض ، كما كانت الغرف والأبهاء تزدان بالاثاث النفيس والفرش الأنيقة . ويصف أحمد ابن حرب المعروف بأبي هفان مجلساً للأمين ، فيقول : إنه دعا الشعراء ، فدخلوا إليه في إيوان (بهو) فاتح فاسح يسافر فيه البصر ، جعل كالبيضة بياضاً ، ثم ذهب بالإبريز المخالف بينه باللازورد ، ذى أبواب عظام ومصاريع خلاط تدلّأ فيها مسامير الذهب ، قد قُسمت رءوسها بالجوهر النفيس ، وقد فرّش بفرش كأنها صبغ الدم ، منقش بتصاوير الذهب وتماثيل العقيان ، ونُضد فيه العنبر والكافور وعجين المسك . . . والترايين^(١) ، ويصف آخر داراً للواثق فيقول :

(١) طبقات الشعراء ص ٢٠٩ .

« إنها كانت مُلبَّسةً بالحيطان بالوشى المنسوج بالذهب وإنه رآه يجلس على سرير مرصع بالجواهر ، وعليه ثياب منسوجة بالذهب ، وإلى جانبه فريدة تغنيه وعليها مثل ثيابه^(١) .

وكانت دور كثير من الوزراء لا تقل عن دور الخلفاء أُنَاقَة مثل دور البرامكة وبنى مهمل ، وكذلك كانت دور الأمراء والأشراف والموظفين الكبار ممن كانت تُغَدِّق عليهم الدولة . وعلى نحو ما تأنقوا في قصورهم وفرشهم تأنقوا في أطعمتهم ، فاحتفلوا بموائدهم ، ويعرض علينا الجاحظ في كتابه البخلاء أطرافاً من ما كلهم ومشاربهم ، كما يعرض علينا ذلك أبو الفرج الأصبهاني في كتابه الأغاني ، وقد عرفوا آنية الصينى المنقوشة ، ومرّ بنا وصف أبي نواس لكأس مذهبة ، نُقِشَ عليها منظرٌ صيد لكسرى وفوارسه . ولم يكن تأنقهم في ثيابهم أقل من تأنقهم في طعامهم وشرابهم ، وكان لكل طائفة زى^٢ ، فللقضاة زى ولأصحابهم زى وللشُرَط زى وللكتّاب زى^(٢) . وبالع النساء في أزياهن وفي زينتهن ، وخاصة الجوارى من فارسيات وروميات ، فكن يصبغن شفاههن وخدودهن ويُسَدِّلْنَ شعورهن على وجوههن بصور مختلفة ، تثير الإغراء والفتنة .

ولم يكن الشعراء يعيشون بعيداً عن هذا الجو من التصنيع والزخرف والزينة ، فقد كانوا ينادمون الخلفاء والوزراء وكبار رجال الدولة ويختلطون بالجوارى والإماء ، وانصبّ في حجبورهم كثير من الأموال التي جعلتهم يعيشون في ترف ونعيم بالغ ، بل يحققون كل ما يريدون من تصنيع وتنميق في حياتهم . وفي أخبارهم ما يدل على الأموال الطائلة التي كانوا يحصلون عليها ، يقول ابن رشيّق : « وأما المجذودون في التكسب بالشعر والحُطوة عند الملوك فمنهم سلم الحامرات عن مائة ألف دينار ولم يترك وارثاً ، وقال فيه أبو العتاهية :

تعالى الله يا سَلَمَ بنَ عمرو أذلَّ الحِرْصُ أعناقَ الرجالِ

وكان صديقه جداً ، فقال سلم : ويلي جمع القناطير من الذهب ونسبني إلى ما ترون من الحرص . . ومروان بن أبي حفصة أعطى مائة ألف دينار غير

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١١٦/٤ . (٢) البيان والتبيين ١١٤/٣ .

مرة . . وكان أبو نواس محظوظاً لا يدري ما وصل إليه ، لكنه كان متلافاً سمحاً ، وكان يتساجل في الإتفاق هو وعباس بن الأحنف وصرير الغواني (مسلم بن الوليد) وكان البحري مليئاً قد فاض كسبه ، وكان يركب في موكب من عبيده^(١) .

وعلى هذه الشاكلة توفرت الأموال لدى الشعراء ، وعاشوا في عالم مترف زاخر بالحلية والزينة ، يقول الجاحظ : « وكانت الشعراء تلبس الوشى والمقطعات والأردية السود وكل ثوب مشهر » ويقول إنهم كانوا يتندرون على من يتزىي بزى الماضين^(٢) ، ويقول صاحب الأغاني عن مسلم الخاسر : « كان يأتي باب المهدي على البرذون (الفرس المطهم) قيمته عشرة آلاف درهم ، والسرج واللجام المقلوذين (المزينين) ولباسه الخرز والوشى وما أشبه ذلك من الثياب الغالية الأثمان ، ورائحة المسك والطيب والغالية تفوح منه^(٣) . وكان غير مسلم يصنع تصنيعه في حياته وثيابه وطيبه .

وأخذ هذا التصنيع والتنميق يتسرب من حياة الشعراء العامة إلى حياتهم الفنية الخاصة ، وهي حال طبيعية توجد دائماً في الصنائع حين يعمُ الترف ، فإذا هي تتحول إلى زخارف دقيقة . وليس الشعر وحده الذي أخذ يسود فيه هذا التصنيع فقد كان يشيع في فن العمارة وبناء المساجد والقصور ، كما كان يشيع في التصوير الذي كان يُستخدَمُ زينة وزخرفاً للكتب والقصص ، فلا عجب أن ينتقل إلى الشعر والشعراء ، وأن ينمو مع الزمن حتى تصبح القصيدة كأنها واجهة لمسجد مزخرف بديع ، قد تألق في وشى مرصع كثير .

ولعل أقدم النصوص التي تشير إلى نشأة مذهب التصنيع وأول من اعتنقه ما نجده عند الجاحظ إذ يقول : « ومن الخطباء الشعراء ممن كان يجمع الخطابة والشعر الجيد والرسائل الفاخرة مع البيان الحسن كلثوم بن عمرو العتّابي وكنيته أبو عمرو ، وعلى ألفاظه وحذوه ومثاله في البديع يقول جميع من يتكلف مثل

(١) العملة لابن رشيق (طبعة أمين هندية) (٢) البيان والتبيين ١١٥/٣ .
(٣) أغاني (طبعة ساسي) ٧٨/٢١ .

ذلك من شعراء المولّد بن كنحو منصور النّعمى ومسلم بن الوليد الأنصارى وأشباههما ،
وكان العتّابى يحتذى حمّاد و بشار فى البديع ، ولم يكن فى المولدين أصوب بديعا
من بشار وابن هرمة ^(١) .

وتختلط فى هذا النص أسماء عربية هى العتّابى والنمى وابن هرمة بأسماء
فارسية هى بشار ومسلم بن الوليد ، مما يجعلنا نتردد فى قبول الرأى القائل بأن
البديع ، أو كما اقترحنا له اسم التصنيع نشأ فى الأدب العربى من طريق الفرس
الذين يُعرَفُون بميلهم إلى التعبير باللون ^(٢) . كل ما يمكن أن يقال أنهم أعانوا
فى هذا المذهب ، ولكنهم لم يخترعوه ولم يبتكروه من تلقاء أنفسهم ، إنما هو مذهب
عباسى تعاونت فيه طوائف الشعراء من العرب مع طوائف الشعراء من الفرس .
على أن العباسيين كانوا يردونه إلى أصول عربية خالصة ، فالجاحظ يقرر فى
بيانه أن « البديع أمر خاص بالعرب مقصور عليهم ، ومن أجله فاقت لغتهم
كل لغة وأربت على كل لسان ^(٣) » ويقول ابن المعتز فى مقدمة كتابه البديع :
« قد قدّمنا فى أبواب كتابنا هذا بعض ما وجدنا فى القرآن واللغة وأحاديث رسول
الله صلى الله عليه وسلم وكلام الصحابة والأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين من
الكلام الذى سماه المحدثون البديع ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيّلهم
(أشبههم) وسلك سبيلهم لم يسبقوا إلى هذا الفن ، ولكنه كثر فى أشعارهم ،
فعرّف فى زمانهم حتى سُمّي بهذا الاسم فأعرب عنه ودلّ عليه . ثم إن حبيب
ابن أوس الطائى (أباتام) من بعدهم شغف به حتى غلب عليه وفرّع فيه وأكثر
منه . . . وإنما كان يقول الشاعر من هذا الفن البيت والبيتين فى القصيدة ، وربما
قرئت من شعر أحدهم قصائد من غير أن يوجد فيها بيت بديع ، وكان يُستحسن
ذلك منهم إذا أتى نادراً ويزداد حظوة بين الكلام المرسل ، وقد كان بعض
العلماء يشبه الطائى فى البديع بصالح بن عبد القدوس فى الأمثال ، ويقول لو أن
صالحاً نثر أمثاله فى شعره وجعل بينها فصولا من كلام لسبق أهل زمانه وغلب

(٣) البيان والتبيين ٥٥/٤ .

(١) البيان والتبيين ٥١/١ .

(٢) النثر الفنى لزكى مبارك ٤٤/١ .

على مدّ ميدانه . وهذا أعدلُ كلام سمعته في هذا المعنى^(١) . ويمضى ابن المعتز في كتابه ، فيستشهد لكل لون من ألوان البديع بأمثلة مما جاء عن العرب قبل العصر العباسي وظهوره ومما جاء في الذكر الحكيم وأحاديث النبي الكريم .

فالبديع لم ينشأ لأول مرة في العصر العباسي ، بل له مقدمات واضحة في الأدب العربي ، وقد رأينا أن نسمي هذا المذهب الذي كل نضجه عند العباسيين باسم التصنيع ، لأن كلمة البديع معناها الطريف ولا تُعطى معنى الزخرف والزينة بخلاف كلمة التصنيع التي تدل بمعناها على التألق والتنميق . وسرى عندما نتعمق في بحث هذا المذهب أنه لم يقف عند الألوان التي اصطلح عليها أصحاب البديع ، بل تعداها إلى ألوان أخرى استمدتها من الثقافة والفكر العباسي العميق وما وعى من الفلسفة .

ونعود إلى مناقشة الجاحظ وابن المعتز في نشأة المذهب ، أما الجاحظ فاتسع به وسلك فيه ابن هرمة وبشارا والنمري والعتابي ، وقال في بعض كلامه إن الراعي (معاصر الفرزدق) كثير البديع في شعره^(٢) ، فهو ليس مذهبا عباسيا إنما هو مذهب قديم . وأكبر الظن أن مرجع ذلك عنده أنه كان يعنى بكلمة البديع التشبيهات والاستعارات الطريفة .

وكان ابن المعتز أكثر دقة منه حين لاحظ أن البديع بمعناه الاصطلاحي المحدث إنما كثر عند بشار ومسلم وأبي نواس ، وهو يعود فيذكر أن أبا تمام أول من جعله وكندَه من صناعة الشعر وعمله . فالأولون لهم الكثرة من ألوان هذا المذهب التي كانت تأتي في ندرة عند القدماء ، وأول من جعله مذهبا أبو تمام . وإذا أخذنا نستعرض آراء النقاد السابقين وجدناهم يلاحظون أن بشاراً زعيم المحدثين ، يقول صاحب الأغاني عنه : « ومحلّه في الشعر وتقدّمه طبقات المحدثين

(١) انظر كتاب البديع (نشر كراتشوفسكي) (٢) البيان والتبيين ٤/٥٦ .

فيه بإجماع الرواة ورياسته عليهم من غير اختلاف في ذلك ^(١) ، ويسميه الحصري قائد المحدثين ^(٢) . ويقول ابن خَلَّاد الشاعر في شطر بيت له : (والآخرون يقودهم بشار ^(٣)) . وأوضحنا في غير هذا الموضع قيادة بشار ورياسته للمحدثين ، ورجعناها إلى تجديدات واسعة في موضوعات الشعر مع موازنة دقيقة بين هذه التجديدات والعناصر التقليدية الموروثة ، وكان أول من ثَبَّتَ أسلوب المولدين العباسيين الذي يعتمد على استنباط المعاني الدقيقة ، مستمداً من الثقافة الحديثة ، كما يعتمد على تبسيط الأسلوب ومرونته ومهولته ، وخاصة في شعر اللهو والغزل .

ولعلنا لا نبعد إذ قلنا إن بشاراً لم يفرغ للتصنيع في فنه والتنميق في شعره ، وإن كنا نلاحظ عنده خيوطاً منه بحكم ذوقه العباسي الذي كان يُعْنَى بالتأنق . ومعنى هذا أن من يريدون أن يجدوا عنده أمثلة للجناس والطباق وما إليهما من ألوان البديع لا يعدمون ذلك بل يلقونه كثيراً ، غير أنه لم يكن يرى أن يكون الشعر حُلَّى بديعية ، ومن أجل ذلك سلكناه في جماعة الصانعين الذين لا يبدعون في التكلف للبديع وزخارفه . وكان كثيراً ما يترك نفسه على سجيها ، ولذلك لاحظ القدماء أن له شعراً غثاً ^(٤) وأنه يأتي بالهجين المتفاوت ^(٥) ، وأنه كثير التخليط في شعره ، وأشعاره مختلفة لا يشبه بعضها بعضاً ^(٦) . وإن كنا لا نغلو غلوهم ، إذ لا شك أنه أكبر شاعر نلقاه في مفتح هذا العصر ، وقد جدد كثيراً في فنون الشعر ومعانيه وأصاليبه .

ومثَّلُ أبي نواس مثلُ بشار نجد عنده ضرباً مختلفة من التجديد ، وقد استطاع أن يصل بفن الحميرية إلى الذروة ، ومَرَّناً كثيراً في أسلوب المولدين الجديد وخاصة في باب الغزل والحرر والمجون ، وجاء بكثير من المعاني والصور الطريفة ، وعُنى بزخرف البديع في بعض شعره ، ولكنه لم يتخذ مذهباً يطبقه

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٢٥/٣ . (٤) أغاني (طبعة دار الكتب) ١٧٩/٣ .
(٢) زهر الآداب على هامش العقد ٢١/٢ . (٥) أغاني ١٦٢/٣ .
(٣) البيتية للثعالبي (طبعة بيروت) ٣٨٨/٣ . (٦) أغاني ١٥٥/٣ .

على أبياته بيتاً بيتاً ، إذ كان كثيراً ما ينظم الشعر عفو الخاطر ولذلك تفاوت شعره قوة وضعفاً ونفاضة وغثاثة : وهو بذلك كله كصاحبه بشار من ذوق الصانعين الذين لا يُجتهلون أنفسهم في صنع الشعر وتحقيق كل ما يمكن من زخارف البديع .

ونحن بذلك نتفق مع ابن المعتز في أن أبا نواس وبشاراً جميعاً لم يتخذوا التصنيع والبديع مذهباً ، ونطلق هذا الحكم معه على شعراء القرن الثاني من أمثال النمرى والعشّابى ، فالبديع أو التصنيع عندهم جميعاً لم يكن مذهباً يعيشون فيه . غير أننا نستثنى مسلم بن الوليد ، مخالفين في ذلك ابن المعتز حين نظمته مع بشار وأبي نواس ، فهو أول من عاش لهذا المذهب ينميه ، وتناوله منه أبو تمام فباغ به الغاية . ولسنا أول من يقول ذلك فقد سبقنا كثير من النقاد القدماء إليه ، يقول ابن قتيبة : « هو أول من ألطف في المعاني ورقق في القول وعليه يعوّل الطائي في ذلك ^(١) » ويقول أبو الفرج الأصبهاني : « وهو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس البديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة ، أشهرهم فيه أبو تمام الطائي » وينقل عن القاسم بن مهرويه قوله : أول من أفسد الشعر مسلم بن الوليد جاء بهذا الذي سماه الناس البديع ^(٢) ، ويقول ابن رشيق : « هو أول من تكلف البديع من المولدين وأخذ نفسه بالصنعة (البديع) وأكثر منها ، ولم يكن في الأشعار المحدثّة قبل صريع الغواني إلا النبذ اليسيرة ^(٣) » . ويردّد صاحب معاهد التنصيص ما قاله أبو الفرج فيقول : « هو فيما زعموا أول من قال الشعر المعروف بالبديع ، وهو لقب هذا الجنس بالبديع واللطيف ، وتبعه فيه جماعة ، أشهرهم أبو تمام الطائي ^(٤) » .

فمسلم هو صاحب هذا المذهب الجديد من التصنيع وهو الذي اقترح له اسمه البديع . على أن اعتناقه له لا يعنى أنه قضى على المذهب القديم مذهب

(١) دار المعارف) ص ٣٦٤ وما بعدها .

(٢) العمدة ٨٥/١ .

(٣) معاهد التنصيص ٢٠/١ .

(١) الشعر والشعراء ص ٥٢٨ .

(٢) انظر ترجمة مسلم بن الوليد في الأغاني الملحقه بديوانه (نشر سائى الدعان - طبع

الصنعة ، فقد مضى الشعراء في القرن الثالث يققون في صنفين متقابلين ، منهم من يفهم الشعر على أنه تصنيع وزخرف وتنميق مثل أبي تمام وابن المعتز ، ومنهم من لا يُبْعد في فهمه كل هذا البعد ، مثل البحتري وابن الرومي . وإن كنا نلاحظ عندهما وعند أمثالهما من أصحاب مذهب الصنعة في القرن الثالث أنهم كانوا يستخدمون زخارف التصنيع في صورة أقوى وأوضح منها عند أسلافهم في القرن الثاني ، ومن ثمَّ أخذ مذهبهم في التعقد . ولعل في ذلك ما يجعلنا نؤمن بأن إبداع الحواجز والفوارق المطلقة بين المذاهب الفنية أمر عسير ، إذ ما تزال تتداخل وتشابك على هياك مختلفة ، وهذا شيء طبيعي فإن الشعراء حيثئذ كانوا يلتقون كثيراً في مجالس الخلفاء والوزراء والنوادي الأدبية العامة ، وكانوا دائماً يعلقون على ما يسمعون من شعر باستحساناتهم ، وبذلك تبادلوا التأثير بعضهم ببعض ، ونسوق لذلك مثلاً : نادى القراطيسي الذي مرت الإشارة إليه « وكان مألفاً للشعراء ، فكان أبو نواس وأبو العتاهية ومسلم وطبقتهم يقصدون منزله ، ويجتمعون عنده ويقصفون ويدعولهم القيان وغيرهن من الغلمان^(١) ، ولا تخلو ترجمة شاعر عباسي في الأغاني من وصف هذه الاجتماعات وما كان يحدث فيها بين الشعراء من مطارحات ونوادر أدبية ، وكل منهم يسأل صاحبه عن أجود شعره .

وعلى شاكلة اجتماع مسلم بأبي نواس وأبي العتاهية ظل أصحاب التصنيع والصنعة يجتمعون في بغداد ، وهياً هذا الاجتماع لشيء من التداخل بين المذاهبين العامين في حرفة الشعر حيثئذ ، وأصبحنا نجد عند الصانعين محسنات المصنِّعين وزخارفهم ، ولكنهم لا يستخدمونها مذهباً ، بل تسقط في نماذجهم وقصائدهم من حين إلى حين . وهذا هو فرق ما بين العاملين والمذهبيين ، يوجد اختلاط ، ولكن لا يوجد اتحاد ، ويوجد عند الصانعين حليات التصنيع من حين إلى حين ولكن لا يوجد استمرار التطبيق .

التصنيع في شعر مسلم ونماذجه

وُلد مسلم بن الوليد في الكوفة حرًا إلى سنة ١٤٠ للهجرة ، وكان أبوه من موالى الأنصار ، إذ كان مولى لأسعد بن زرارة الخزرجي^(١) ، وأغلب الظن أنه كان فارسياً ، ويقال إنه كان حائكاً . وعُني على ما يظهر بتربية أبنائه وتوجيههم إلى حلقات الدرس والأدب في بلدتهم ، ونبغ له ابنان هما سليمان ومسلم ، ويظهر أن سليمان كان أكبرهما وكان مكفوفاً ، ويقال إنه كان يلزم بشار بن برد ، ولذلك اتُّهم بالزندقة^(٢) . ونراه هو وأخاه في بغداد لعهد الرشيد ، يطرقان أبواب البرامكة وكبار رجال الدولة وقادتها العظام من مثل يزيد بن يزيد ومحمد بن منصور بن زياد^(٣) ، فكانوا يبرؤنهما ويجزلون لهما في العطاء . ولم يُعرف مسلم بزندقة كما عُرِف أخوه ، وإنما عُرِف بإقباله على اللهو والطرب ، فكان يجتمع بأبي نواس وطبقته مثل أبي الشَّيْبِص^(٤) ، ويقبل معهم على الخمر والمجون ، ويقال إنه كان إذا كَسِبَ مالا جمع أصحابه في بيته يأكل معهم ويشرب ، حتى إذا لم يبق من كسبه سوى قوت شهرٍ ظهر في الناس . واختياره منزله للهو وطربه يدل على أنه كان فيه شيء من التوقر ، وهو على كل حال لم يهبط إلى عبث أبي نواس والحسين بن الضحَّاك الخليع وأضرابهما ، فقد كان يعرف لنفسه حقها من الكرامة ، وكان يحتفظ بغير قليل من الوقار . وكان فيه فضل من حياء . ولعل ذلك ما صرفه أول الأمر عن الخلفاء ، فكان يمدح مَنْ دونهم ولا يطمع في مديحهم . وما زال هذا شأنه حتى اشتهر في الأوساط الأدبية ومدح منصور بن يزيد الحميري ، فوصل بينه وبين هرون الرشيد ، وأصبح من شعرائه ، ويقال إنه

(١) الأدباء لياقوت (طبعة مصر) ٢٥٥/١١ .

(٢) الديوان ص ٣٦٥ .

(٣) طبقات الشعراء ص ٧٢ ، ٢٠٧ .

(١) انظر ترجمته في الأغاني الملحق بديوانه

(نشر سامي الدهان) ص ٣٦٤ وما بعدها

وتاريخ بغداد للخطيب البغدادى ٩٦/١٣ .

(٢) الحيوان للجاحظ ١٩٥/٤ ومعجم

لما أنشده لاميته المشهورة فيه وبلغ قوله :

هل العيشُ إلا أن تروحَ مع الصَّبَا
وتغلو صريعَ الكأس والأعين النُّجُلِ
قال له : أنت صريع الغواني ، فسمي بذلك حتى صار لا يُعرَف إلا به ^(١) .
وتدلنا أخباره على أن الرشيد كان يعجب به ، وفي رأينا أن مصدر هذا الإعجاب
لم يكن مديحه له فحسب ، فقد وجدته يشيد بقائده يزيد بن مَرْزُود الشيباني حين
قضى على ثورة الخوارج في عهده وكان ذلك سنة تسع وسبعين ومائة ، وبلغ
من هذه الإشادة كل مبلغ ، حتى جعله عز الخلافة :

إذا الخلافة عُدَّتْ كنت أنت لها عزاً وكان بنو العباس حُكَّاماً ^(٢)
بل جعله سداد الملك العباسي وصمام أمانه في حروب الخوارج وعلى حافات
الغور ، يقول ^(٣) :

لولا يزيد لأضحى الملك مطرَحاً أو مائل السَّمَك أو مُسْتَرْخِي الطُّوَل ^(٤)
نابُ الإمام الذي يفتُرُّ عنه إذا ما افترَّت الحرب عن أنيابها العُصْل ^(٥)
وصادف ذلك هوى في نفس الرشيد ، لأنه كان قد أخذ يفكر على ما يظهر -
في إعلاء كفة العرب في شئون الحكم ومقاليده ، وكان يرى الشعراء مزدهمين
على أبواب يحيى البرمكي وولديه الفضل وجعفر وغيرهم من الفرس ، فكان
ذلك يقض مضجعه ، ويتساءل بينه وبين نفسه أين العرب وكيف أرفع منهم
أمام هؤلاء الذين استبدوا به وملأ لهم الشعراء طرقات بغداد ثناء . فلما نظم مسلم
مدائح في يزيد نفَّسَ عن نفسه ووجَّهها روحاً على قلبه . ويروى الرواة أنه
أرسل يوماً إلى يزيد ، فأتاه لابساً سلاحه مستعداً لأمر إن أرادته ، فلما رآه
ضحك وقال له : يا يزيد أخبرني من الذي يقول فيك :

تراه في الأمن في دِرْعٍ مضاعفة لا يأمنُ الدهرُ أن يُدْعَى على عَجَلٍ
لله من هاشمٍ في أرضه جَبَلٍ وأنت وابنك رُكْنَا ذلك العَجَبِلِ

الثاني الملك بنخبة لولا يزيد لما عمودها
واسترخت حبالها .

(٥) يفتُرُّ عنه هنا : يكشر ، والعصل :
المعوجة ، وهي أشد بلاءً من المستقيمة .

(١) طبقات الشعراء ص ٢٣٥ .

(٢) الديوان ص ٦٧ .

(٣) الديوان ص ٧ .

(٤) مطرَحاً : مغلولا . وقد شبه في الشطر

فقال له : لا أعرفه ، فعجب الرشيد ، وقال له : سوءة لك من سيد قوم
يُمدَحُ بمثل هذا الشعر ولا يعرف قائله ، وقد بلغ أمير المؤمنين ، فرواه ، ووصل
قائله ، وهو مسلم بن الوليد . وانصرف يزيد فدعا به ووصّله^(١) ، وتوالت عليه
عطاياها ، ووالى مسلم مدائحَ الرائعة فيه . وجذبه غير واحد من رجالات العرب
فكان يقلدهم مدائحَ ، مثل داود بن يزيد المهلبى وزيد بن مسلم الحنفى والحسن
ابن عمران الطائى ومنصور بن يزيد الحميرى وابنه محمد . وظلّ وفيّاً للبرامكة ،
ولكن يزيد بن مَزِيد غلب عليهم كما غلب معه هؤلاء العرب الخلفاء . وفراه
يمدح الأمين ، حتى إذا تحولّت أزمّة الخلافة إلى أخيه المأمون لزم الفضل بن
سهل وزيره ، وكانت قد تقدمت به السنُّ ، فعطف عليه الفضل وولاه بريد
جُرجان وقيل مَظالمها ، ولم يلبث هناك أن لبّى نداء ربه سنة ثمان ومائتين .

وأكثر شعر مسلم في مديح من سميناهم وله غزليات وخمريات قليلة ،
وهاجى ابن قُنبَر الشاعر ، ولكن لا على طريقة الهجاء عند حماد عجرد
وبشار ، ولكن على طريقة الشعراء الأمويين ، وما زال به حتى أفحمه وكفَّ
عن مناقضته^(٢) . ويقال إنه هجا يزيد بن يزيد ، وربما ندّد ذلك منه حين تأخر عن
عطائه ، ووصل ذلك إلى مسامع الرشيد فأحضره وهدده وقال له : « لئن بلغنى
أنك هجوته لأنزعنَّ لسانك من فكيك » فأنهى ولم يعد ، ونعم بعطاياها وعطايا
الخليفة معاً ، حتى إذا توفى رثاه رثاء حاراً .

ومسلم في شعره يعتمد اعتماداً شديداً على الإطار التقليدى وما يرتبط به من
جزالة الأسلوب ومتانته وحرصانته ونصاعته وقوته ، حتى في غزله وخمرياته ، فإنه
لا يهبط أبداً على نحو ما يهبط أبو نواس وأبو العتاهية إلى الأساليب اليومية ،
وحقاً مربّنا في الفصل السابق أن له قصيدتين من وزن مولد ، ولعله جارى فيهما
أصحاب مذهب الصنعة وتجديداتهم في البحور الشعرية ، وهما على كل حال شذوذ
في عمله ، أما بعدهما فشعره يغلب أن يكون من الأوزان الطويلة حتى تتلاءم

(١) انظر ترجمته في الأغاني الملحقه بالديوان (٢) انظر الأغاني (طبعة الساسى) ١٣/٨-١١
ص ٣٦٧ .
وراجع ترجمته فيه الملحقه بالديوان .

مع ما يريد من جرس قوى ، ومن ضخامة البناء في اللفظ والتعبير . وهو من هذه الناحية يُعَدُّ في طبيعة من دفعوا الشعراء العباسيين إلى التمسك بالأسلوب الجزل المصقول ، بل لعلنا لا نبالغ إذا قلنا إنه فعلاً أول من دفع الشعراء في هذا الاتجاه ، فقد كان الشعر العربي عند أبي نواس وأبي العتاهية على وشك أن يزايل هذا الأسلوب إلى الأسلوب الشعبي اليومي ، فأمسك به مسلم دون هذه الغاية وردّه في قوة إلى جزالته القديمة وجعلها مقوِّماً أساسياً من مقوماته ، بل جعلها المقوم الأساسي الأول بين هذه المقومات . وعمَّ هذا الذوق لا عند خلفائه من أصحاب مذهب التصنيع مثل أبي تمام بل أيضاً عند أصحاب مذهب الصنعة وكبارهم خاصة ، مثل البحتري . ولا تظن أن هذا الأسلوب الجزل القوي لم يكن يكلف مسلماً مشقة ، بل لقد كان يكلفه عناء أي عناء في اصطفاء اللفظ والملاءمة بين اللفظة واللفظة في الجرس ، حتى يتم له ما يريد من ضخامة البناء وروعته . وهو بناء يقام على أعمدة ، هي الأبيات ، وكل بيت كسابقه في الضبط والإحكام ، وكل قصيدة ، بل كل مقطوعة كمثلها في هذا النمط الذي لا يتفاوت نسيجه ، ومن أجل ذلك يختلف اختلافاً بيناً من أبي نواس وأبي العتاهية ، فشعرهما فيه القوى والضعيف ، وفيه المتين والمهلل ، لسبب بسيط وهو أنهما من ذوق أصحاب الصنعة ، لا يُبْعَدَان حين النظم في التكلف ، بل كثيراً ما يقولان الشعر بديهية وارتجالاً في غير تروٍّ ، أما مسلم فصاحب رويّة ، لا يرتجل ولا يقول الشعر عفواً ، فالشعر عنده صناعة مجهدة ، لا بد فيها من التريث والتأمل ، ولا بد فيها من الصقل والتجويد ، ولعل ذلك ما جعل ديوانه صغيراً بالقياس إلى دواوين معاصريه من أمثال بشار وأبي نواس .

وهذا البناء الضخم عنده لا تكفي ضخامته وحدها في رأيه ، فلا بد أن يضاف إليه الزخرف الحديد الذي كان يأتي على قلة في الشعر القديم ، وأكثر منه بشار وخلفاؤه ، ولكنهم لم يتخلوه مذهباً ، أما مسلم فقد رأى أن يطبّقه على شعره ، وأقرأ له القصيدة الأولى في ديوانه وهي في مديح يزيد بن يزيد ، فستراه يستهل غزلها على هذا النحو :

أَجْرَرْتُ حَبْلَ خَلِيعٍ فِي الصَّبَا غَزَلٍ
وَشَمَّرْتُ هِمَمَ الْعُدَّالِ فِي الْعَدَلِ (١)
هَاجَ الْبُكَاءَ عَلَى الْعَيْنِ الطَّمُوحِ هَوًى
مُفَرَّقٌ بَيْنَ تَوْدِيعٍ وَمُحْتَمَلِ (٢)
كَيْفَ السُّلُو لِقَلْبٍ رَاحَ مُخْتَبِلًا
يَهْدِي بِصَاحِبِ قَلْبٍ غَيْرِ مُخْتَبِلِ

والجهد واضح في الأبيات سواء من حيث اختيار الألفاظ أو من حيث إضافة زخارف الجناس والطباق فهو يجانس بين العُدَّال والعَدَل ، وهو يطابق بين المختبل وغير المختبل . وفي البيت الثاني طباق دقيق بين الهوى المقسم بين التوديع والاحتمال أو الارتحال ، فإن التوديع يتضمن الإقامة القليلة ، وهي عكس الارتحال . ونمضي معه إلى المديح فراه كله على هذا الطراز :

يَغْشَى الْوَعْشَى وَشَهَابُ الْمَوْتِ فِي يَدِهِ
يُرْمِي الْقَوَارِسَ وَالْأَبْطَالَ بِالشُّعْلِ (٣)
يَفْتَرُّ عِنْدَ اقْتِرَارِ الْحَرْبِ مَبْتَسِمًا
إِذَا تَغَيَّرَ وَجْهُ الْفَارِسِ الْبَطْلِ
مَوْفٍ عَلَى مُهَجٍ ، فِي يَوْمِ ذِي رَهْجٍ
كَأَنَّهُ أَجَلٌ يَسْعَى إِلَى أَمَلِ (٤)
يَنْسَالُ بِالرَّفَقِ مَا يَتَعَيَّنُ الرَّجَالُ بِهِ
كَالْمَوْتِ مُسْتَعَجِلًا يَأْتِي عَلَى مَهَلٍ
لَا يَرْحَلُ النَّاسُ إِلَّا نَحْوَ حُجْرَتِهِ
كَالْبَيْتِ يُفْضَى إِلَيْهِ مُلْتَقًى السُّبُلِ
يَتَقَرَّى الْمَنِيَّةَ أَرْوَاحَ الْكُمَاةِ كَمَا
يَتَقَرَّى الضِّيَوفَ شَحُومَ الْكُومِ وَالْبُزْلِ (٥)
يَكْسُو السَّيْرَفَ دِمَاءَ الْناكثِينَ بِهِ
وَيَجْعَلُ الْهَامَ تَيْجَانِ الْقَسَا الذُّبْلِ (٦)
قَدْ عَوَّدَ الطَّيْرَ عَادَاتٍ وَثِقَنَ بِهَا
فَهَنَ يَتَّبَعْنَهُ فِي كُلِّ مَرَّةٍ حَلِ

وأنت تراه يعتمد على النحت وقوة البناء ، كما يعتمد على الزخرف والتصنيع ، حتى يصنع هذا الديباج أو النسيج المتين بالألوان والأطراف . وانظر في البيت الأول فإنك تراه يستعير الشهاب للسيف ، ويجعله شهاب الموت ، وهو شهاب تسقط منه على فوارس الأعداء الشعل فتحرقهم حرقاً لا يبقى ولا يذر . وحاول

(٥) يقرى : يطعم ، الكوم من الإبل : ضخمة الأسمنة ، وأحدثها كوما ، والبزل : جمع بازل وهو الممن الذي أكل تسعة أعوام .
(٦) الهام : الرعوس ، الذبل : الرقيقة القائلة ، والكاة : جمع كى وهو الشجاع .

(١) أجرت حبلى خليع : من قول العرب : أجرت البعير حبله إذا تركته يصنع ما يشاء .
(٢) محتبل : ارتحال ، من احتمل القوم أى ارتحلوا .

(٣) الوغى : الحرب .

(٤) الرهج : غبار الحرب .

في البيت الثاني أن يأتي بلون آخر هو لون الجناس ، فجانس بين يفتّر وافتّار ،
وأدخل في ذلك ضرباً من المشاكلة، فيزيد يفتّر مبتسماً وتفتّر الحرب عن أنيابها
القاتلة الغلاظ. ولم يكتف بذلك في البيت، فقد أضاف فيه لوناً جديداً هو لون
الطباق ، فطابق بين تغير الوجه وعبوسه وابتسام يزيد ، وكل ذلك ليحقق
لنموذجه ما يستطيع من زخارف الفن الجديدة . أما البيت الثالث فكان يعجب به
إعجاباً شديداً، لتألق لون الجناس فيه بين مُهَجِّجٍ ورَهَجِّجٍ ، ثم بين أجل وأمل ،
ويُروى أنه اجتمع بأبي العتاهية فقال له : « والله لو كنت أَرْضَى أن أقول مثل قولك :

الحمدُ والنعمة لكُ والملكُ لا شريك لكُ

لبيكُ إن الملك لكُ

لقلت في اليوم عشرة آلاف بيت ، ولكني أقول :

موفٍ على مُهَجِّجٍ ، في يوم ذى رَهَجِّجٍ كأنه أجل يسعى إلى أملٍ (١) ،

فهو يحس إحساساً دقيقاً بأنه يتناول حرفته بطريقة أخرى ليست هي طريقة
الصانعين من أمثال أبي العتاهية ، إنما هي طريقة المصنّعين التي ابتدأها والتي
تجعل الشعر نحتاً وصقلاً وزخرفة وتنميقاً . وننتقل مع مسلم إلى بيته الرابع فنرى
فيه طباقاً واضحاً بين الاستعجال والمهل وطباقاً دقيقاً بين النسيْل أو الأخذ
بالرفق والأخذ مع الإعياء . وبصوغ في البيت الخامس صياغة جديدة بيت
زهير في مديح هَرَم بن سنان (٢) :

قد جعل المبتغون الخيرَ في هَرَمٍ والسائلون إلى أبوابه طُرقاً

ويستمر فيحدث عن قِرَى يزيد وضيافته وكرمه ، ويخنج
إلى المشاكلة ، فيزيد له ضربان من القِرَى : ضرب في السلم كقِرَى
الأجواد ، وضرب آخر في الحرب ، إذ يقرى الموت أرواح الشجعان .
ونراه في البيت السابع يُطرف قارنه بصورة بارعة ؛ إذ جعل يزيد يكسو السيوف
بدماء أعدائه ويتوج القنا والرماح برعوسهم . وينتهي مسلم أخيراً إلى فكرة عربية

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧/٤ . (٢) ديوان زهير (طبعة دار الكتب) ص ٤٩ .

قدیمة طالما ردها الشعراء من عهد بشر بن أبي خازم والنابعة ، وهي فكرة الطير تتبع المملوح في حِلِّه وترحاله لما تصيبه من جثث أعدائه ، ويحور مسلم الفكرة هذا التحوير الطريف ، إذ يجعل الطير تتعود من صاحبه عادة تثق به فيها ، وهي لذلك ما تزال تتبعه وتلاحقه من موضع إلى موضع .

ولعلك لاحظت في أثناء قراءة أبياته السالفة دقة تفكيره ، وهي دقة كانت تفتح له أبواباً من المعاني الخفية ، التي تروع السامع بغرابتها وطرافها من مثل قوله في الغزل (١) :

إن كنت تسقين غبير الراح فاسقيني كأساً ألدّ بها من فيسك تشفيني
عيناك راحي ، وريحاني حديثك لي ولون نحدّيك لون الورد يكفيني
وقوله (٢) :

يا واهياً حسّنت فينا إساءته نجى حذارك إنساني من الغرق (٣)
وقوله في الخمر (٤) :

شقّقناها في الدّنّ عينا فأمسّبت كأسنا الحيات خافت من القتل (٥)
وقوله في الساقى (٦) :

يسقيك بالألحاظ كأس صباية ويديرها من كفّه جريالاً (٧)
وقوله في المديح (٨) :

فإن أغشّ قوما بعدهم أو أزرهم فكما الوحش يذنيها من الأنس المحلّ (٩)

ويستمر مسلم في الديوان كله على هذا النمط ، فزخارف الفكر واللفظ ما تزال تتلاحق وينضم بعضها إلى بعض لتكوّن هذا الحلّى البديع ، وهو حلّى يتداخل في بناء متهاسك ، يرفعه مسلم كما يرفع المثلون تماثيلهم ، فكل بجانب ينتقل إلى جهود واضحة وإلى مثابرة وصبر . وحقاً هو صاحب هذا المذهب من

(٥) أسبلت : سالت .

(٦) الديوان ص ٢٠٤ .

(٧) الجريال : الخمر .

(٨) الديوان ص ٣٣٣ .

(٩) المحلّ : الجذب .

(١) الديوان ص ٣٤٣ .

(٢) الديوان ص ٣٢٨ .

(٣) إنسان العين : سوادها .

(٤) طبقات الشعراء ص ٢٣٩ وانظر

الديوان ص ٣٨ .

التصنيع ، فقد عاش ينميه ، وحقق لنفسه منه نماذج بديعة ، جعلت الشعراء من بعده تهوون أفئلتهم إلى محاكاته وتقليده ، حتى أصحاب مذهب الصنعة أدخلوا من بعض الوجوه يحاكونه ويقللون ، لأنه البِدْعُ الجديد الذي كان يروع أوساط الأدباء والمثقفين . وليس معنى ذلك أن مذهب الصنعة انتهى وانقضى ، فقد ظل المذهبان يتقابلان طوال القرن الثالث ، ومثّلَ البحري وابن الرومي مذهب الصنعة ، غير أنهما عقّدا فيه وفي أدواته بما استمدا من تلك الزخارف وشيها الرائع . وأما مذهب التصنيع فشله أبو تمام وابن المعتز ، وقد عقّدا فيه وفي زخارفه تعقيداً شديداً ، يستوفي كل ما كان يحلم به مسلم من تألق وتنميق .

الفصل الرابع

التعقيد في الصنعة

وبديع كأنه الزهر الضا حك في رونق الربيع الحديد
ومعان لو فصلتها القوافي هجنت شعر جرول ولبيد
حزن مستعمل الكلام اختيارا وتجنبن ظلمة التعقيد
وركن اللفظ القريب فأدرك ن به غاية المرام البعيد
(البحتري)

١

البحتري : نشأته وحياته وصنعتة

هو أبو عبادة الوليد بن عبَّيد، غلب عليه اسم البحتري نسبة إلى عشيرته الطائية بحتر ، وقد وُلد بمنبج قريبا من حلب سنة ٢٠٤ للهجرة ، وقيل بل بقرية تجاورها . ولا نعرف شيئا واضحا عن نشأته الأولى ، وفي أخباره ما يدل على أن ملكته الأدبية تفتحت في سن مبكرة ، وحدث أن التقى بأبي تمام في حمص ، فأعجب كل منهما بصاحبه ، ويقال إن أبا تمام ستنَّ له - بوصيَّة - كيف ينظم الشعر وكيف يحسنه^(١) ، كما يقال إنه كتب إلى أشراف «مَعْرَةَ النعمان» بوصيهم به فأغدقوا عليه من أموالهم^(٢) .

وليس بين أيدينا شعر يصور هذه المرحلة من حياته ، فأقدم أشعاره يتصل بالفترة التالية ، وهي فترة نجده فيها يمدح أبا سعيد الشَّغْرى وغيره من الشخصيات الطائية الممتازة مثل بني حُسَيْن. وقدم إلى بغداد لعهد الخليفة الواثق ، فامتدح وزيره ابن الزيات ، وأخذ يتصل منذ هذا التاريخ بكبار رجال الدولة العباسية ،

(١) زهر الآداب للحصري ٢٠٨/١ وانظر (٢) أغاني ١٦٩/١٨ .

الأغاني (طبعة الساسي) ١٦٨/١٨ .

ولأنكاد نمضي في عصر المتوكل حتى يصبح شاعر البلاط الرسمي، ونراه يكثر من مديحه، ومديح وزيره الفتح بن خاقان، وقد قدّم إليه فيما يقال كتابه « الحماسة » الذي صنعه محاكاة لحماسة أبي تمام . وهو يدل على ثقافته الواسعة بالشعر القديم وأنه كان يضع أبا تمام نصب عينيه ، فهو يحاكيه حتى في التأليف ، أما في الشعر فكان يستظهر قصائده وينقل معانيها إلى أشعاره ، ولاحظ القدماء ذلك فوقفوا كثيراً عند سرقاته منه ، وأفردوها بالتأليف .

وهو يسجل لنا الأحداث لعهد المتوكل من مثل ثورة أرمينية كما يسجل أعمال هذا الخليفة من مثل تشييده لبعض القصور . وذكر في رثائه أنه حضر مصرعه ومصرعه وزيره^(١) الفتح . وفارق بغداد إلى المدائن ، فوصف إيوان كسرى متحسراً على أيام الفرس ، وكأنه يأسى لما صارت إليه الأمور حين أمسك الترك بزمام الحكم . ويظهر أنه ولّى وجهه نحو موطنه « منبج » غير أنه لم يلبث أن عاد إلى بغداد فمدح المنتصر ، وعاد له مركزه في البلاط لعهد خلفائه : المستعين والمعتز والمهتدي والمعتصم .

وعلى هذا النحو ظل أكثر من أربعين عاماً الشاعر الرسمي للخلفاء العباسيين بدوّن أعمالهم وما يشيدونه من قصور كما يلون حروبهم مع الثائرين عليهم في الداخل من مثل الزنج في ثورتهم المشهورة لعهد الموفق ، وكذلك حروبهم في الخارج . وله قصيدة يصور فيها تصويراً رائعاً أسطوري أحمد بن دينار الذي غزا به بلاد الروم^(٢) . وجعلته مكانته في البلاط العباسي يتصل بالوزراء وكبار رجال الدولة ويمدحهم ، وديوانه من هذه الناحية سجل حافل بأسمائهم وأسماء كثير من أعيان بغداد وعلمائها من مثل اللبرد وابن خرداذبه وعلى بن المنجم .

وهذه الصلة المستمرة بالخلفاء والوزراء والموظفين الكبار والأسر الغنية في بغداد ملأت حجره بالأموال حتى يقال إنه كان يمشي في موكب من عبيده ، وكانت له ضياع كثيرة . وفي ديوانه شكوى دائمة من عمّال الخراج . ونراه يتوسل إليهم كي يخففوا عنه ما يطالبونه به أو يسقطوه إسقاطاً . وكان فيه حرص

(١) الديوان (طبعة القسطنطينية) ٢٨/١ . (٢) الديوان ٢٥٧/١

شديد ، ويؤثر عنه أنه كان يتخذ طريقة غريبة في ابتزاز الأموال من أصدقائه
إذ كان له عبد يسمى نسيماً يبيعه لهم ، وسرعان ما ينشئ قصائد يُظهر فيها النعم
على بيعه فكانوا يردونه إليه^(١). ولم يكتف بشراء الضياع في العراق ، فقد كانت
له ضياع في بلدته « منبج » . ونراه يحن إليها في أواخر حياته ، فيرحل إليها ،
ويقال بل لقد اضطرَّ إلى هذا الرحيل ، إذ قال في بعض شعره واصفاً للندى :

تراها عياناً وهى صنعةٌ واحدٍ فتحسبها صنعةً حكيمٍ وأخرقِ

فشنع عليه بعض أعدائه بأنه تنوى ، وكانت العامة غالبية حينئذ على بغداد
فخاف على نفسه ، وخرج إلى بلده^(٢) ، غير أن المقام فيها لم يطل به إذ وافته
منيته سنة ٢٨٤ للهجرة .

والبحرئى بدون شك من أكبر الشعراء الذين ظهوروا في القرن الثالث الهجرى
وهو يجيد إجادة بديعة في مدائحه واعتذاراته ، كما يجيد في غزله ، واشتهر
بأنه أحب في مطالع حياته امرأة تسمى عكوة من قرية بجوار حلب تسمى بيطيَّاس ،
وله فيها غزل كثير ، إذ كان دائم الصبابة بها ، وظلت لا تغيب عن ذاكرته
مدداً متطاولة ، وإن كنا نجد في ديوانه قصيدة يهجوها بها^(٣) ، غير أن هذا
الهجاء كان سحابة عارضة ، فقد رجع يتغنى بها غناء طويلاً . وتلك طريقة
تكرر عنده ، فقد هجا غير ممدوح ، وهى سنة معروفة عند بعض الشعراء ،
يهجون أحياناً ممدوحهم ليخيفوهم ويجزلوا لهم في العطاء . ولم يكن بارداً في الهجاء ،
فهجاؤه ضعيف ، ويقال إنه أمر ابنه أن يحرق أشعاره فيه حين حضرته الوفاة^(٤) ،
ولم يكن يخشى أحداً كما كان يخشى كبار الهجائين في عصره من أمثال
دعبل وابن الرومى ، وكان الأخير خاصة يتعرض له فيلوذ بالصمت . وربما
كان أروع موضوع عنده هو الوصف فقد كان يجيد وصف القصور والبرك

(١) أغاني (طبعة الساسى) ١٧١/١٨ . (٢) الديوان ١٠٩/٢ .
(٣) أغاني المرتضى ٢٢٩/٢ وانظر الموشح ص ٢٤٢ .
(٤) أغاني ساسى ١٦٧/١٨ .

والحيوان من أسد وغير أسد ، وقصيدته في وصف إيوان كسرى من درره ، وكذلك قصيدته في وصف أسطول ابن دينار .

وعلى الرغم من لقائه لأبي تمام وروايته لشعره نجده يقف في الصف المقابل له في صناعة الشعر وفهمه ، فقد كان يقف في صف الصانعين الذين التقينا بهم في القرن الثاني من أمثال بشار وأبي نواس ، بينما كان أبو تمام يقف في صف المصنّعين من أمثال مسلم بن الوليد ، بل لقد بلغ عنده مذهب التصنيع غايته من التزويق العقلي والتأنيق اللفظي ، وكأن البحترى لم يستطع أن ينهض بما أدّاه أبو تمام للشعر من تصنيع وزخرف ، ولعل ذلك يرجع — في بعض أسبابه — إلى أنه نشأ نشأة بسيطة في عشيرة بُحَّس الطائية ، فلم يشتقف بالثقافات الفلسفية وغير الفلسفية التي عاصرتة ، وظل ذوقه في جملة لا يأبه للتزييق المسرف ، كما ظل يفهم الشعر على أنه طبع وريهة ، وعبر الآمدى في كتابه الموازنة الذي عقده للمقارنة بينه وبين أبي تمام عن ذلك بقوله : « إنه أعرابي الشعر مطبوع ، وعلى مذهب الأوائل وما فارق عمود الشعر المعروف »^(١) وقال إنه نشأ في البادية فهو ليس مثل أبي تمام الذي نشأ في دمشق ، وعاش في المدن^(٢) . وهي مقارنة طريقة أقامها النقاد بين شاعر بدوى وشاعر حضري لا عهد له بالبادية ولا صلة ، وقد مثَّل كل منهما طريقة في صناعة الشعر وحرفته ، فأما أبو تمام فحضري مثقف ثقافة واسعة ، وهو لذلك يأخذ بتصنيع مسلم ويعقده تعقيداً شديداً ؛ أما البحترى فشاعر بدوى ، وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بما ينهض به أبو تمام من التعبير عن الرقي العقلي الذي صادف العقل الحضري وصناعة الشعر الحضرية .

ومعنى ذلك أن البحترى اتصل بأبي تمام ، وعرف المناهج الجديدة ، ولكنه لم يستطيع أن يجاريه في صناعته ، فهو أعرابي من أهل البادية ، ومثله لا يستطيع أن ينتقل دفعة واحدة من القديم إلى الجديد ، فوقف تأثره بأبي تمام عند الجوانب

(١) الموازنة بين الطائيين ص ٢ .

(٢) الموازنة ص ١٢ .

الظاهرة ، ولم يستطع أن يتغلغل إلى أعماق شعره ، ولذلك قالوا إنه حافظ على الأساليب الموروثة أو كما قال الآمدي على عمود الشعر العربي ، فصناعته أقرب ما تكون إلى صناعة البادية ، ليس فيها تجديد ولا خروج على التقاليد ، ومن أين يجيئه ذلك وهو ليس من أهل المدن ولا من ثقافتهم وعقليتهم ؟ .

من أجل ذلك كله اعتبر النقادُّ البحتريَّ مصوراً للمذهب القديم ، ولكن ينبغي أن نحترس من هذا الرأي ، فقد تحضر البحتري ، وغير كنيته إذ كان يُكنى أبا عبادة ، ولما دخل العراق تكنى أبا الحسن ليزيل العنجهية والأعرابية ، ويساوي في مذاهبه أهل الحاضرة^(١) ، وهو كذلك في شعره وصناعته قد حاول أن يغيّر فيها وأن يبدل كما غير في كنيته وبدل ، حتى يساوي في مذاهب صناعته أهل الحاضرة ، ولعله من أجل ذلك اتصل بأبي تمام حتى يعرف مذاهب الحاضرة في حرفة الشعر ، ويحاكي نماذجها . وإذن فينبغي أن نتلى كلام الآمدي بشيء من الاحتراس ؛ فليس البحتري بدويّاً خالصاً ولا أعرابياً خالصاً . هو بدوي أعرابي ولكنه يأخذ بحظ من الحضارة ، فقد تحضر وتحضرت صناعته معه ، وحاول أن يخرج نماذج ، تستفّق في سوق الحضارة ، وتتصف بصفة الجمال الحضري المعروف لعهداها . وإن من الخطأ أن نقطع بأن البحتري على مذهب الأوائل ، ولم يفارق عمود الشعر المعروف ، إلا إذا خصصنا هذا الكلام بعض التخصيص ، فقد كان يحافظ على الأساليب الموروثة ، ولكن ليس معنى ذلك أنه يمكن إخرجه من دائرة العباسيين إلى دائرة القدماء ، فكلمة الأوائل تحتاج شيئاً من التحقيق ، وأكبر الظن أن الآمدي كان مسرفاً فيها بعض الشيء .

على أن هناك جماعة من النقاد سلكت في طائفة المصنّعين من أمثال مسلم وأبي تمام . يقول ابن رشيّق عنه وعن أبي تمام : « وقد كانا يطلبان الصنعة ويولعان بها فأما حبيب فيذهب إلى حزونة اللفظ وما يملأ الأسماع منهمع التصنيع المحكم طوعاً وكرهاً ، يأتي للأشياء من بُعد ويطلبها بكلفة ويأخذها بقوة ؛ وأما

البحترى فكان أملح صنعة وأحسن مذهباً في الكلام ، ويسلك منه دماثة وسهولة مع إحكام الصنعة وقرب المأخذ ، لا يظهر عليه كلفة ولا مشقة^(١) .

ونحن لا نغلو غلو ابن رشيقي فنسلكه مع أبي تمام في طائفة واحدة ، كما لا نغلو غلو الآمدي فنخرجه من دائرة الشعراء العباسيين إلى دائرة الأوائل فهو بدوي^٢ كما لاحظ ، ولكنه تحضر ، وتحضرت معه صناعته ، وخلع عليها ألواناً من الجمال الحضري الذي تلقفه من أبي تمام وغير أبي تمام ، وإن لم يستطع أن يجاريه وأن يأتي بنماذج على غرار نماذجه . وهذا نفسه ما يلاحظه ابن رشيقي إذ يقول إنه كان يطلب الصنعة ويولع بها ؛ وكلمة الصنعة عنده تعني البديع وهذا الجمال الحضري الحديث ، فالبحترى كان يحتفل بهذا البديع أو بهذه الألوان من الجمال الحضري ، وهو لذلك ينفصل قليلاً عن منهج الصانعين في القرن الثاني أو هو يعقد في هذا المنهج ، إذ كان يَدْخُل فيه وسائل حديثة من وسائل المصنِّعين بخلاف أسلافه في القرن الثاني إذ كانوا لا يهتمون بالألوان البديع إلا في حدود التشبيه والاستعارة ، وقلما عُنُوا بالجناس والطباق وما يضرب إليهما ؛ أما البحترى فقد طلب هذه الألوان وجعلها - إلى حد ما - من أصول صناعته ومواد حرفته ، وخاصة لون الطباق الذي شُغِف به كما يقول الباقلائي^(٢) .

٢

الخلاف بين البحترى وأصحاب التصنيع

كان البحترى يستخدم أحياناً بعض أدوات التصنيع ولكن في يسر وسهولة ودون أن يعقد فيها كما نرى عند جماعة المصنِّعين ؛ فهو من أصحاب الصنعة وهو لذلك لا يستطيع أن ينهض بشعره إلى الغاية التي حققها أصحاب التصنيع ، فقد كانوا لا يكتفون - على نحو ما سنرى عند أبي تمام - باستخدام أدوات هذا التصنيع استخداماً ساذجاً ، بل هم يحققون لها صوراً غريبة من التعقيد ؛ وهم

(٢) إعجاز القرآن ص ٥٣ .

(١) المعلقة ٨٤/١ .

لا يكتفون أيضاً بذلك إذ نراهم يدخلون « ألواناً ثقافية قائمة » سرعان ما تتحول عندهم إلى « ألوان فنية زاهية » .

لم يعد التصنيع في القرن الثالث على الصورة التي خلّفها مسلم ، ونحن نجد تصنيعه يتسرب إلى أصحاب الصنعة ويسقط إليهم دون تجديد فيه أو تعقيد ؛ فهم يستخدمون — كما يستخدم البحري — التصوير والجناس والطباق ، ولكنه استخدام ساذج يخالف ما سنجده عند أبي تمام . ويتبين ذلك في وضوح إذا قارنّا بين أهم لون كان يستخدمه البحري وهو لون الطباق وبين نفس هذا اللون عند أبي تمام ، واقرأ هذه الأبيات التي تذيب سر المهنة عند البحري :

منى وصل ومنك هجر	وفى ذل وفيك كبير
وما سواء إذا التقينا	سهل على خلة ووعر
قد كنت حراً وأنت عبد	فصرت عبداً وأنت حر
برح بي حبك المعنى	وغرّني منك ما يغر
أنت نعيمى وأنت بؤسى	وقد يسوء الذى يسر

فإنك تجد فيها هذا الطباق الذى عُرِف به البحري ، ولكنه طباق ساذج لا تعقيد فيه ولا تعب ولا عناء ولا مشقة ، طباق ضحل بسيط ، هو أشبه ما يكون بتداعى المعانى ، فلا خيال ولا عمق ولا فكرة ، إنما وصل وهجر ، وذل وكبر ، وسهل ووعر ، وعبد وحر ، ونعيم وبؤس ، وإساءة وسرور ؛ ولكن هل تحس في هذه المعانى المتقابلة شيئاً من اللذة الفنية سوى ما فيها من تقطيع صوتي يدفعها عن السقوط ؟ .

ونفس بناء هذه الأبيات ليس فيه مشقة ولا صعوبة ؛ فالبحري لم يكن يعرف — كما يعرف المصنّعون — أن الشعر نحت وصقل وألوان معقدة ، إذ كان يقف عند ظاهر هذا العمل فينتقل الشكل ، وقلما نفذ إلى الباطن وما يتغلغل فيه من تفكير بعيد ، وما يستغرقه من خيال معقد وصور مركبة . لم يكن البحري ليستطيع التعمق في فهم المذهب الجديد ، فهو بدوى ، وهو لذلك لا يحسن فهم أدوات الصناعة كما يفهمها صنّاع المدن في القرن الثالث ، فإن

استعمل أداة منها استعمالها استعمالاً ساذجاً لا صعوبة فيه ولا تركيب ، كما نرى في هذا الطباقي ، فإنه لم يكده يخرج به إلى صورة معقدة إذ هو يفهم الطباقي هذا الفهم البسيط الذي لا يضيف إلى الشعر جمالاً عقلياً خاصاً ؛ ولكن انظر إلى استخدام هذا الطباقي عند أبي تمام ، فإنك تراه يستخرج منه أصبغاً تحيّر وتعجب ، واقرأ لأبي تمام هذا البيت الذي يصف فيه بغيره وما أصابه من تحول وسقم لكثرة أسفاره ، إذ يقول :

رعتُه الفياقي بعد ما كان حِقْبَةً رَعَاهَا وماءُ الروض ينهلُ ساكِبُهُ

فإنك تحس غرابة في الأداة ، وكأنها تخالف مخالفة تامة تلك الأداة من الطباقي التي رأيناها عند البحتري . ذلك أن أبا تمام لا يلجأ إلى المطابقة والمقابلة بين الأشياء كما توحى الذاكرة بل هو يعود إلى عقله وفلسفته فيعمل فكره ، ويكده ذهنه ، حتى يستخرج هذه الصورة الغريبة من التضاد ، فإذا بغيره يترعى وترعى ، برعى الفياقي وترعاه الفياقي ، وهو رعى غريب . استحوذ على جهد عنيف من الشاعر ، حتى استطاع أن يستخرج هذه الصورة المتناقضة أو المتضادة ، والتي يحس الإنسان بإزائها إحساساً واضحاً أنها من نوع آخر غير طباقي البحتري ، فطباقه ليس فيه فلسفة وليس فيه عمق وليس فيه تفكير بعيد ؛ هو طباقي ساذج لا صعوبة فيه ولا تعقيد ، هو « طباقي الذاكرة » ، إن صح هذا التعبير ؛ فهو يذكر الوصل فيأتي الهجر ، وهو يذكر الذل فيأتي الكبر ، وهو يذكر السهل فيأتي الوعر . وعلى هذا النظام ما يزال يصوغ طباقه فلا تحس فيه جمالاً إلا حين يخرج به إلى الملاءمة بين الأصوات . غير أننا إذا رجعنا إلى أبي تمام رأينا صبغاً حديثاً من الطباقي على هذا النحو الذي رأينا فيه دابته ترعى وترعى رعيّاً غريباً ، وهو طباقي فلسفي إن صح هذا التعبير ، بل لقد كان أبو تمام — كما سنرى — يفصله عن الطباقي القديم ويسميه « نوافر الأضداد » . وقد استخرج هذه النوافر من ثقافته الفلسفية ، وذهب يستخدمها استخداماً فنياً واسعاً في شعره .

كان أبو تمام يستخدم الطباقي استخداماً فلسفياً ، وهذا ما يفرق بين طباقه وطباقي البحتري ، بل هو نفسه الذي يفرق بين مواد الصناعة عند كل منهما .

فأبو تمام يُدخل الفلسفة في العمل الفني على أنها شيء أساسي ؛ فالشعر لا يخاطب
الشعور فقط بل هو يخاطب العقل قبل كل شيء ، وهو لذلك قد يعدل في
أدوات التصنيع التي يستخدمها غيره ، وهو تعديل يرضينا ويرضى عقولنا ؛ ومن
لا يروعه هذا الطباقي الفلسفي الذي يقيمه أبو تمام على قانون الأضداد المعروف
في الفلسفة ، فإذا هو لا يعتمد على العبث اللفظي ولا على هذه المعاني التي تتوالى
في الذهن حين نذكر الليل فيأتي النهار أو الضوء فيأتي الظلام أو غير ذلك من
مقابلات تخرج من وعاء الذاكرة ، بل هو يعقد هذا الطباقي ويجعله عملاً عقلياً
واسعاً ، ففيه خيال وفيه تناقض وتضاد ، وفيه هذه الدابة التي لا تزال تسرع
وترعى ، ترعى الفيافي وترعاها الفيافي .

٣

البحترى لا يستخلم الثقافة الحديثة

لم يكن البحترى يعتمد في شعره على فلسفة وثقافة يعقدان في أدواته ، وكان
يعرف ذلك من نفسه كما كان يعرفه معاصروه ، وتلوّموه من أجله فردّ عليهم بقوله :

كَلَفْتُمُونَا حُدُودَ مَنْطِقِكُمْ وَالشَّعْرُ يُغْنِي عَنْ صِدْقِهِ كَدُّهُ
وَلَمْ يَكُنْ ذَوَالْقُرُوحِ يَلْهَجُ بَا مَنْطِقُ مَا نَوْعُهُ وَمَا سَبَبُهُ
وَالشَّعْرُ لَمْ يَحْكُمْ تَكْنِي إِشَارَتُهُ وَلَيْسَ بِالْهَمْزِ رِطُوتُ لَتِ خُطْبَتِهِ

ولكن أحقّ ما يقوله البحترى من أن الشعر لا يحتاج فلسفة ولا منطقاً ؟ إن
وقائع الفن المادية في العصر العباسي لا تنفق وهذا القول ، فقد دخلت الفلسفة
والمنطق في صناعة الشعر وعقدنا في وسائله وأدواته هذا التعقيد الذي رأينا وجهاً من
وجوهه عند أبي تمام ، ولا ينفع البحترى استشهاده بامرئ القيس ، حقاً أن
امرأ القيس لم يكن يعرف فلسفة ولا منطقاً ، ولكن هل يمكن تطبيق ذلك على
العصر العباسي ؟ إن امرأ القيس تشقّف بالثقافة التي عاصرتها ، وهي لم تُشفّع

بشيء من الفلسفة والمنطق إلا في الحدود الساذجة ؛ أما لو أنه كان في عصر البحترى لما رضى لنفسه أن يفصل عن عصره وأن يقيم حواجز وحدوداً بينه وبين الثقافة الحديثة . ونفس البحترى يناقض هذا الرأي في عمله إذ يحاول استيعاب الوسائل الحديثة في صناعته من الطباقي والجناس والتصوير ، إلا أنه لا يستطيع أن يستخدم الأداة العقلية الخالصة ، أداة المنطق والفلسفة ، لأنه ليس من أهل المنطق ولا من أهل الفلسفة ، وهو بذلك ينحاز عن شعراء عصره ؛ ويقول النقاد إنه لم يفارق عمود الشعر ، فلم تكن هناك ثقافة ولا فلسفة تضطره إلى هذه المفارقة .

ودائماً نجد شيئاً من المنطق ينقص البحترى في فنه ؛ وانظر في صياغته ونقصه « الصياغة الذهنية » فإنك تراه لا يعنى بتنسيق أفكاره وترتيب معانيه ترتيباً منطقياً دقيقاً . وبرزن بعيد جداً بينه وبين شاعر كأبي تمام في هذا الجانب ، فإنك تحس عند الأخير بوحدة القصيدة واضحة كما تحس بتسلسل الأفكار ، أما عند البحترى فإنك ترى دائماً خنادق وممرات بين أبياته . وتتبع الباقلاني عنده هذه الظاهرة في قصيدته :

أهلاً بـذلكم الخيالِ المقبلِ فـعل الذي نهواه أو لم يفعلِ

ولاحظ أن التسلسل المنطقي فيها مضطرب ، وأن التفكير فيها غير منتظم^(١) ، وذكر غيره من النقاد أن البحترى لا يحسن الخروج من موضوع إلى موضوع في الشعر ، وأنه يجنح دائماً إلى ما يسميه ابن رشيق طفراً وانقطاعاً^(٢) .

وهذا كله جاء البحترى من أنه لم يكن متفلسفاً ولم يكن من رجال الفكر العميق ، ولذلك لم يحسن تنسيق شعره من جهة ، كما أنه لم يستطع التعديل في أدوات صناعته من جهة أخرى . وليس معنى ذلك أنه لم يكن يستخدم أدوات التصنيع ، بل كان يستخدمها ولكنها ظلت عنده كأثامها من طراز مخالف لما نراه عند أبي تمام ، فقد كان بدوياً أعرايياً ولذلك ظل منحرفاً عن مذهب المصنعين ، وظلت أدوات الصناعة عنده ساذجة بسيطة يستخدمها ، ولكنه لا يستطيع أن

(١) إعجاز القرآن ص ١٠٥، ١٠٦، ١٠٨ (٢) العملة ١/ ١٥٩ .

يعقدها ولا أن يولد منها أدوات أخرى إذ لم يكن عقله يسعفه ، وقرأ له هذين البيتين اللذين كانا يروعان السابقين بتقسيمه فيهما ، إذ يقول :

ذاك وادى الأراك فاحبس قليلاً مُقَصِّراً من صباية أو مُطَيلاً
قِفْ مشوقاً ، أو مُسْعِداً ، أو حزيناً أو معيناً ، أو عاذراً ، أو عذولاً
فإنك إذا نحييت جمال الأصوات الذى عرُضت فيه الأفكار وجدت البحرى
لا يحسن التقسيم ، لأن التقسيم عمل عقلى يحتاج إلى منطق وهو لم يكن من رجال
العقل ولا من رجال المنطق ، فنحن نراه يقسم من يناديه قسمة متداخلة غير
معقولة ، إذ يجعله إما مشوقاً أو مسعداً أو حزيناً أو معيناً أو عاذراً أو عذولاً ،
وهى صفات متداخلة ، ولكن البحرى يعتذر بأنه ليس من أهل المنطق ،
فالشعر شئ والمنطق شئ آخر ، وكأنه يريد أن يقول : إن الشعر ابن أبولو
لا ابن منيرقا .

ولكن غاب عنه ما حدث بين الشعر والمنطق أو الفلسفة من تزواج فى العصر
العباسى ، وأنه انعدمت بينهما الحدود والحواجر ، وما تقدم الزمن إذن ؟ وما فائدة
الرقى العقلى الذى أصابه العباسيون ؟ إن واجب الشاعر أن يلم بالثقافة الحديثة ؛
وأن يلم بالفلسفة بنوع خاص ؛ وأن يتخذ ذلك مادة أساسية فى صنع قصائده
ونماذجه . والبحرى لا يصور لنا ذلك ، فهو من جماعة الصانعين الذين
لا يسرفون على أنفسهم فى استعمال أدوات الصناعة وتعقيدها ؛ إنما يصوره
أبو تمام الذى كان يفهم أن الشعر تطور فى العصر العباسى ، وأنه لم يعد
ضرورة كما كان فى العصور القديمة ، فقد ظهر النثر وزاحمه ، وأصبح لونا
من ألوان الترف لا تخاطب به العامة ، وإنما تخاطب به الخاصة وخاصة الخاصة
من أصحاب الفلسفة والمعانى كما يقول الأملى (١) .

ومهما يكن فإن عقل البحرى لم يكن من عقل أبى تمام ، لا فى الدرجة
ولا فى النوع ، بل هو من جنس مخالف . كان أبو تمام من أهل المدين ، وكان
منقفاً ثقافة عميقة ، وقد أدخل هذه الثقافة فى صناعة شعره ومواد قصائده ، أما

(١) الموازنة بين الطائيين للأملى ص ٢ .

البحترى فكان أعرابياً ، ولم يكن يأخذ بمحظ واسع من الثقافة ، فلم يصب أدوات الفن عنده ما أصابها من تعقيد وتركيب عند أبي تمام ، على نحو ما سنعرف في الفصل التالى . حقاً أن البحترى أحسن على نحو ما مررنا فى الفصل الثانى جانب الموسيقى الداخلية فى الشعر وما تستتبعه من المشاكلة بين الألفاظ والمعانى والتوافق الصوتى بين الحروف والحركات والكلمات ، وكأنى به كان يوفر وقته جميعه للصوت ، وهذا جُلُّ ما يعتمد عليه فى شعره من جَوٍّ ، فهو يطاق الموسيقى ويدعها تؤثر فى أعصابنا كما يريد ويشهى ، أما جَوُّ أبي تمام فجو غامض مبهم يطلق فيه الموسيقى وهى لا تبلغ كَمِّت موسيقى البحترى ، غير أنه لا يعتمد عليها فقط ، بل نراه يضيف إليها ألوان البديع ويعقد فيها ، ولا يكتفى بذلك بل ما يزال يضيف إليها « ألواناً ثقافية قائمة » تؤثر فى الحسِّ وأعصاب الفكر . وحاولَ البحترى فى كثير من جوانب فنه أن يقلد أبا تمام فى تصنيعه وعبرَ عن ذلك الجانب فى صناعة الشعر وإعجابه به ، إذ يقول :

وبديعٍ كأنَّه الزَّهَرُ الضَّأ	حكُّ فى رَوْنَقِ الرَّبِيعِ الجَدِيدِ
ومعانٍ لو فصلتْها القوافي	هَجَّنتْ شعرَ جَرُولٍ ولَبِيدِ
حُزْنَ مُستعملِ الكلامِ اختياراً	وتجنَّبْنَ ظُلُمَةَ التعقيدِ
وركبنَ اللفظَ القريبَ فأدركنَ	نَ به غاية المرامِ البعيدِ

ولكنه ظل مقصراً فى استخدام هذا البديع ، فعدل فى أكثر أحواله إلى الصوت والصنعة فى الموسيقى لأنها الجانب القديم الذى يستطيع أن ينميه دون حاجة إلى ثقافة أو فلسفة . أما ألوان البديع فكانت شيئاً جديداً لا يحسنه من الشعراء إلا من عاشوا فى الحضارة ، وأخذوا أنفسهم بمحظ من الثقافة والعقل العميق على نحو ما سئرى عند أبي تمام . ومهما يكن فإن البحترى لم تكن عنده أسبابٌ تؤهله لاستخدام التصنيع وأدواته على نحو ما انتهت إليه عند جماعة المصنِّعين ، فهو بلوى أعرابى رحل إلى المدينة وتحضر ، ولكن هذا التحضر لم يتغلغل فى عقله ، ولم ينفذ إلى أعماق نفسه ، فلم يستطيع أن يستخدم الثقافة فى عمله ، كما أنه لم يستطع التعقيد فى أدوات حرفته .

ابن الرومي : أصله وحياته وصنعتة

لعله يحسن بنا أن نبحث عن شاعر آخر من جماعة الصانعين قد تثقف بالثقافة الحديثة لئلا نرى ما أصاب منهم عنده من تعقيد في أثناء القرن الثالث للهجرة ، ولعل خير شاعر نجده في هذا الجانب هو ابن الرومي الذي كان يتعاطى علم الفلسفة^(١) ، واسمه علي بن العباس بن جريج ، ويتضح من اسم جده أنه ليس عربي الأصل ، بل هو رومي ، وكانت أمه فارسية ، وافتخر بذلك كثيراً في شعره من مثل قوله :

كيف أغضبي على الدينية والفرس
سُ خُنُولي ، والروم هم أعمام

وقد وُلد في بغداد سنة ٢٢١ للهجرة ، ولم تكد تتقدم به الأيام حتى توفي أبوه ، فكفلته أمه وأخ أكبر منه . ونراه يتجه إلى الثقافة المعاصرة له وإلى الشعر ورواية القديم والحديث منه ، ولم يلبث أن جرى على لسانه ، فتهاوته النوادي والمحافل في بغداد ، كما تهاواه الوزراء وكبار رجال الدولة ، فمدحهم ونال عطاءهم ، وابتسمت له الحياة قليلاً غير أنها سرعان ما عبست له ، فماتت أمه ومات أخوه ، وتزوج وأنجب أطفالاً إلا أن القدر أخذ يعصف بهم واحداً وراء الآخر وماتت زوجته .

ولم يكن هذا كل ما هناك ، فقد كان فيه ضيقٌ خلق ، وكان فيه اختلال في أعصابه ، لعله كان ثمن نبوغه ، فلم يشعر بشيء من الفرح بالحياة ، بل شعر كأنها كأس مرٌ يتجرعه ، فانقلب ساخطاً على كل ما حوله ، حتى على من أكرموا وفسحوا له في مجالسهم وأغلقوا عليه من أموالهم ، فهجأهم ، ونفروا منه ، فاحتجوا عنه . وانقلب المستقبل البامم الذي كان ينتظره إلى مستقبل

(١) رسالة الغفران (طبعة كامل كيلاني)

تَعَسَّ بِائِس ، كله حرمان .

ونحن لا نقرأ في مختارات ديوانه التي نشرها كامل كيلاني حتى نحس برمه بالناس ، وهو برم جعله يتألم ألماً شديداً من فساد زمانه وأهله (١) ، وتحول يَسْلُفُهم بلسانه ، ولم ينج منهم أحد ، وربما كان المعتز أهم الخلفاء الذين تعرض لهم بالهجاء الحاد (٢) . وكانت فيه نزعة شيعية (٣) ، ولعل هذا كان أحد الأسباب في هجائه اللاذع للمعتز وغيره من العباسيين . وهو لا يقف في هجائه عند حد ، حتى النساء ، فإنه على الرغم من غزله الكثير بهن يحكم عليهن أحكاماً قاسية لا تخلو من تشاؤم مرير (٤) .

وزاد في تشاؤمه وتعاسته وبرمه بالناس نساء ورجالا أنه كان نهما بالحياة وملاذها ، وكان يرى الشعراء من حوله أمثال البحري ينعمون بخيراتها وطيباتها ، بينما هولا يصيبه منها إلا الإملاق والضنا . ويظهر أنه كان معتل الجسد مع اعتلال أعصابه ، فتعاون هذا كله على أن يحس فاجعته وأن تتعمق فؤاده ، إذ يطلب البهجة والمسرة والحياة السعيدة فلا يجد إلا الشقاء والخذلان ، حتى في جسده وصحته . والغريب أن أحداً من معاصريه لم يتقدم إلى إنقاذه ، وهو يعد مسئولاً عن ذلك إلى حد كبير ، فإنه لم يهيئ لهم الفرصة ، إذ كان يزور عنهم ، بل كان يسلط عليهم سياط هجائه ، وظل على ذلك إلى آخر حياته . وهناك قصة تزعم أن وزير المعتضد القاسم بن عبيد الله دس له السم في بعض الطعام (٥) ، وكان ذلك سبب وفاته سنة ٢٨٣ للهجرة . وأغلب الظن أنها قصة غير صحيحة وأنه مات ميتة طبيعية ، نتيجة لأمرضه وعلة التي قضت عليه أخيراً .

وإذا تركنا حياته إلى صنعة شعره وجدنا عباساً العقاد يتشبه بروميته ، أو بعبارة أدق بيونانيته ، ويقول إنها لونت شعره ألواناً خاصة أفردته عن شعراء العرب (٦) ،

- | | |
|---------------------------------|---|
| (١) مروج الذهب للمسعودي ٣٢٠/٨ . | (٥) انظر ترجمته في ابن خلكان . |
| (٢) مختار الديوان ٢٨ ورقم ٤٨٠ . | (٦) انظر مقدمة العقاد للمختار من ديوان ابن الرومي (نشر كامل كيلاني) . |
| (٣) مختار الديوان ٢٤٣ . | |
| (٤) مختار الديوان رقم ٣٠ . | |

وقد وقف عند هذا الجانب في كتابه عنه ، ولكن مع شيء من التحفظ والاحتياط . والحق أن الوراثة عند ابن الرومي ليست كل شيء في شعره ، إذ ينبغي أن نضيف إليها الثقافة اليونانية الإسلامية التي كان يتتقنها الشعراء في القرن الثالث ، فعند ابن الرومي يونانية أصيلة ويونانية مكتسبة لعلها أهم من يونانيته الأصيلة ، وهناك أيضاً ثقافة إسلامية وعربية مكتسبة ، وإذن ففي شعر ابن الرومي عناصر ثلاثة تؤثر فيه لا عنصر واحد .

وهذه العناصر الثلاثة يضاف إليها عنصر رابع ، وهو عنصر شخصي خاص بمزاج ابن الرومي ، وكان له تأثير مهم في شعره ، إذ كان حاد المزاج معتل الطبع ما يزال يتطير ويتشام ويبالغ في ذلك مبالغة شديدة حتى ليقول الزبيدي إنه « كان لا يدع التطير والتفاؤل في جميع حركاته وتصرفه »^(١) ، وكان يحتاج لذلك بأن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يحب الفأل ويكره الطيرة وأن علياً كان لا يغزو غزاة والقمر في برج العقرب ، ويقول إن الطيرة موجودة في الطباع قائمة فيها^(٢) .

ويقص الرواة في طيرته أقاصيص غريبة ، فمن ذلك ما رواه الحُصَري عن علي بن إبراهيم كاتب مسروق البلخي ، إذ قال : « كنت بدار مسروق جالساً ، فإذا حجارة سقطت بالقرب مني ، فبادرت هارباً ، وأمرت الغلام بالصعود إلى السطح والنظر إلى كل ناحية من أين تأتي الحجارة ، فقال : امرأة من دار ابن الرومي الشاعر قد تشوّفت ، وقالت : اتقوا الله فينا ، واسقونا جرّة ماء وإلا هلكنا ، فقد مات من عندنا عطشاً . فتقدّمت إلى امرأة عندنا ذات عقل ومعرفة أن تصعد إليها وتخاطبها ، ففعلت ، وبادرت بالجرة ، وأتبعها شيئاً من المأكول ، ثم عادت إليّ ، فقالت : ذكرت المرأة أن الباب عليها مقفل من ثلاث (ليال) بسب طيرة ابن الرومي ، وذلك أنه يلبس ثيابه كل يوم ويتعوّذ ، ثم يصير إلى الباب والمفتاح معه ، فيضع عينه على ثقب في خشب الباب ، فتقع

(١) طبقات النحويين للزبيدي (طبعة) (٢) زهر الآداب ١٧١/٢ .
الطنجي) ص ١٢٦ .

عينه على جدار له كان نازلاً بإزائه ، وكان أحذب ، يقعد كل يوم على بابه ، فإذا نظر إليه رجع وخلع ثيابه ، وقال لا يفتح أحد الباب^(١) وروى ابن رشيقي أن أحد إخوانه من الأمراء « افتقله فأعلم بحاله من الطيرة ، فبعث إليه خادماً اسمه إقبال ليتفاهل به ، فلما أخذ أهبطه للركوب قال للخادم : انصرف إلى مولاك ، فأنت ناقص ومنكوس ، اسمك لا بقاء^(٢) » وروى صاحب معاهله التنصيص أن بعض أصحابه أرسل إليه يوماً بغلام حسن الصورة اسمه حسن ، فطرق الباب عليه ، قال : من ؟ قال : حسن ، فتفاهل به وخرج ، وإذا على داره حانوت خياط قد صلب درفتين كهيئة اللام ألف ، ورأى تحتها نوى تمر ، فتطير ، وقال بأن هذا يشير بأن : لانمر ، ورجع ولم يذهب معه . وكان الأخفش على بن سليمان (النحوي) قد تولع به ، فكان يقرع عليه الباب إذا أصبح ، فإذا قال : من القارع ؟ قال : مرة بن حنظلة ، ونحو ذلك من الأسماء التي يتطير بذكرها ، فيحبس نفسه في بيته ولا يخرج يومه أجمع^(٣) ، وليس من ريب في أن هذا المزاج المعتل الحاد كان يؤثر في شعره بجانب أصله وثقافته ، وطبعي وقد امتلأ حقداً على معاصريه من الجذب وأشباههم ، فكلهم أحذب في رأيه ، أن يكون الهجاء أهم موضوعات شعره . وكانت لديه قلرة بارعة على تصوير الأحاميس ، فصور الطبيعة ومباهجها في الربيع وغير الربيع تصويراً رائعاً ، كما صور الأطعمة تصويراً يتناسب مع شرهه لها ، وكان لا يترك منظراً في الطريق من مناظرها دون أن يرسمه بريشته على نحو ما صنع في تصويره لمنظر الخباز وهو يلحق الرقاق^(٤) . وتتضح في غزله العاطفة الرقيقة ، وهو يبدع في كثير منه إبداعاً منقطع النظير ، وله قصيدة طويلة وصف في مطلعها المرأة بطريقة مبتكرة ، إذ نقل في وصفها صورة البستان بفواكهه وثماره ومطلعها :

أَجْنَسَتْ لَكَ الْوَجْدَ أَغْصَانُ وَكُشْبَانُ فَيَهِنَ نَوْعَانُ : تَفَّاحٌ وَرُمَّانُ

(٣) معاهد التنصيص ٤٣/١ .

(٤) مختار الديوان رقم ٣٢٢ .

(١) زهر الآداب ١٧٧/٢ .

(٢) العمدة لابن رشيقي ٤٠/١ .

وتتجمع عاطفته وبراعته في التصوير حين يصف بعض المغنيات ، وقصيدته في وحيد المغنية إحدى درره . وطبيعي والقدر يلاحقه في خطف أبنائه ويُجرّعه غصص الألم أن يجيد في فن الرثاء، وورثته لابنه محمد من فرائد الشعر العربي ، وله في رثاء البصرة حين غلب الزنج عليها وفتكوا بنسائها وأطفالها قصيدة بديعة . وهو بحق من أوائل من نظموا في المناظرات الشعرية كما في مناظريه بين الرجس والورد ، والقلم والسيف . وكان ينظم في مدح الشيء وذمه ، فيمدح الحقد في قصيدة ويذمه في أخرى ، ولعله في ذلك كان يتأثر بالأدب الفارسي .

وفي شعره نزعة شعبية واضحة ، إذ كان يصف المطاعم وحياة الناس في بغداد وما يطعمونه ويلبسونه حتى الأردية المرقعة ، ويعرض علينا صور طبقاتهم الدنيا من خبّازين وحسّالين وشوّائين وشحاّذين . ومن هنا كانت تكثر في شعره ألفاظ العامة ، فهو ليس شاعر الملوك والقصور من مثل البحّري ، وإنما هو شاعر شعبي ، يعرض علينا بغداد في حياتها المتواضعة وصورها الشعبية .

وكل ذلك من آثار حياته التي عاشها ، فهي حياة بائسة في أكثر جوانبها ، حياة لا تعرف البهجة ولا التأنيق في المعاش ، ولعل ذلك ما جعله يتف بشعره عند ذوق الصانعين ، فهو لا ينمّق فيه ، بل يترك نفسه على سجيّتها ليصور أحاسيسه وعواطفه الصادقة . وكان فكره الدقيق وما انطبع في عقله من طوابع الثقافة والفلسفة حزيناً به أن يصبح من أصحاب مذهب التصنيع ، ومن ينظر إلى هذا الجانب عنده يخيّل إليه كأنه من طراز أبي تمام ، وخاصة حين يقرأ له بعض أبيات مفردة أو قطعاً قصيرة مما تناقلته عنه كتب الأدب ، ولكن من يقرأ قصائده يعرف أنه ليس من أصحاب هذا المذهب ، مذهب التصنيع ، إذ لم يكن يُعْنَى بالزخرف لا في شعره ولا في حياته إلا قليلاً ، وكأنه كان يأتي بما يأتي به من هذا الزخرف أحياناً مجازاة للعصر ، وحقاً شُغف شغفاً شديداً بالتصوير ، ولكن هذا الشغف لا يخرج من دائرة الصانعين ، كما لا تخرجه من دائرتهم ثقافته الفلسفية وما يمتاز به من فكر عميق .

ابن الرومي يستخدم الثقافة الحديثة

لم يكن ابن الرومي يذهب مذهب البحتري في أن الشعر لا يحتاج إلى فلسفة ومنطق ، بل كان يرى أنهما أصلان مهمان في حرفته ، فهو يعتمد عليهما في تفكيره ، وهو يستخدمهما في صياغته ، حتى لتتخذ أبياته في كثير من نماذجه شكل أقيسة دقيقة ، فهو يقدم لها بمقدمات ويخرج منها بنتائج ، وكأنه رجل من رجال المنطق ، بل هو رجل من رجال الفكر الحديث ، وهو لذلك يأبى إلا أن يخرج نماذجه إخراجاً حديثاً ، فيه فكر ، وفيه فلسفة ، وفيه منطق ، وفيه تلك الصفات العقلية الجديدة التي يمتاز بها شعراء العصر العباسي من أسلافهم القدماء ، واقرأ له هذه الأبيات :

لما تؤذن الدنيا به من صرُوفها	يكون بكاءُ الطفل ساعة يولدُ
وإلا فما يُبكيه منها وإنها	لأفسحُ مما كان فيه وأرغدُ
إذا أبصر الدنيا استهلَّ كأنه	بما سوف يلقي من أذاها مهددُ
وللنفس أحوالٌ تظلُّ كأنها	تشاهدُ فيها كل غيب سيشهدُ

فإنك تحس فيها أثر المنطق واضحاً . وهذا أهم ما يفرق بينه وبين البحتري في صناعته إذ كان للمنطق تأثير واضح في صياغة شعره وتنسيق أفكاره . ويمكننا أن نلخص ذلك في جانبين : الجانب الأول ما يمتاز به شعر ابن الرومي من الوضوح الذي جعله يستقصى أطراف الفكرة حتى تتضح من جميع جوانبها ، فهو رجل منطق ، ورجال المنطق يعشقون البيان الواضح ، ولعله من أجل ذلك كان شعره يمتاز بالطول فهو يستقصى ويتعمق في عرض أفكاره ، حتى تبرز بروزاً دقيقاً . أما الجانب الثاني فهو ما يمتاز به شعره من التنسيق الشديد والربط الوثيق بين أفكاره . يقول عباس العقاد : « العلامات البارزة في قصائد ابن الرومي هي طول نفسه وشدة استقصائه للمعنى واسترساله فيه ، وبهذا الاسترسال خرج

عن سُنَّةِ النُّظَّامِينَ الَّذِينَ جَعَلُوا الْبَيْتَ وَحْدَةَ النِّظْمِ، وَجَعَلُوا الْقَصِيدَةَ أَبْيَاتًا مُتَفَرِّقَةً يَضُمُّهَا سَمَطٌ وَاحِدٌ قَلَّ أَنْ يَطَّرَدَ فِيهِ الْمَعْنَى إِلَى عِدَّةِ أَبْيَاتٍ، وَقَلَّ أَنْ يَتَوَالَى فِيهِ النَّسَقُ تَوَالِيًّا يَسْتَعْصِي عَلَى التَّقْدِيمِ وَالتَّأْخِيرِ وَالتَّبْدِيلِ وَالتَّحْوِيرِ، فَخَالَفَ ابْنُ الرُّومِي هَذِهِ السُّنَّةَ وَجَعَلَ الْقَصِيدَةَ كَلَامًا وَاحِدًا لَا يَتِمُّ إِلَّا بِتَمَامِ الْمَعْنَى الَّتِي أَرَادَهَا عَلَى النِّحْوِ الَّتِي نَحَاهُ، فَقَصَائِدُهُ مَوْضُوعَاتٌ كَامِلَةٌ تَقْبَلُ الْعَنَاوِينَ، وَتَنْحَصِرُ فِيهَا الْأَغْرَاضُ وَلَا تَنْتَهِي حَتَّى يَنْتَهِيَ مَوَادُّهَا، وَتَفْرُغُ جَمِيعَ جَوَانِبِهَا وَأَطْرَافِهَا، وَلَوْ فَسَدَ فِي سَبِيلِ ذَلِكَ اللَّفْظُ وَالْقَصَاحَةُ، وَلَا رَيْبَ أَنَّ هَذَا الْاسْتَقْصَاءَ كَانَ سَبَبًا مِنْ أَسْبَابِ الْإِطَالَةِ وَلَكِنَّهُ لَمْ يَكُنْ كُلُّ السَّبَبِ، لِأَنَّ ابْنَ الرُّومِي كَانَ يَطِيلُ الْقَصَائِدَ حِفَاوَةً بِالْمَمْدُوحِينَ وَإِكْبَارًا لَشَأْنِهِمْ وَإِظْهَارًا لِعَنَانِيَّتِهِ بِإِرْضَائِهِمْ^(١)،

وَنَحْنُ إِذَا سَلَمْنَا لِلْعَقَادِ بِأَنَّ الْمَدِيحَ كَانَ سَبَبًا مِنْ أَسْبَابِ الْإِطَالَةِ عِنْدَ ابْنِ الرُّومِي فَإِنَّا نَتَرَدَّدُ فِي أَنْ نَسَلِّمَ بِأَنَّ الْاسْتَقْصَاءَ هُوَ الْآخِرُ كَانَ سَبَبًا فِيهَا، لِأَنَّهُ لَيْسَ شَيْئًا خَارِجًا عَنْهَا، بَلْ هُوَ نَفْسُ ظَاهِرَةِ الْإِطَالَةِ، فَابْنُ الرُّومِي يَطِيلُ، وَبِعِبَارَةٍ أُخْرَى يَسْتَقْصِي الْمَعَانِي وَالْأَفْكَارَ، عَلَى أَنَّ السَّبَبَ الْآخِرَ الَّذِي ذَكَرَهُ الْعَقَادُ وَهُوَ الْمَدِيحُ لَا يَطَّرَدُ فِي جَمِيعِ قَصَائِدِ ابْنِ الرُّومِي لِأَنَّهَا لَمْ تُبَيَّنْ كُلُّهَا عَلَى الْمَدِيحِ. وَأَكْبَرُ الظَّنِّ أَنَّ السَّبَبَ الْأَهَمَّ هُوَ مَا قَلَّنَاهُ مِنْ أَنَّ ابْنَ الرُّومِي كَانَ يَسْتَخْدِمُ «الصِّيَاغَةَ الْمُنْطَقِيَّةَ» فِي قَصَائِدِهِ، فَشُغِفَ بِهَذَا الطُّولِ الَّذِي هُوَ مِنْ أَخْصِ صِفَاتِ مَنْ يُرِيدُونَ التَّعْبِيرَ الْمُنْطَقِيَّ الْوَاضِحَ. وَمَهْمَا يَكُنْ فَإِنَّ ثِقَافَةَ ابْنِ الرُّومِي قَدْ أَحْدَثَتْ فِي شَعْرِهِ هَذَا النُّوعَ الْغَرِيبَ مِنَ الطُّولِ فِي نَمَازِجِهِ، فَإِنَّ الشَّعْرَ عِنْدَهُ لَمْ يَعُدْ تَعْبِيرَ الْعَاطِفَةِ فَقَطْ، بَلْ أَصْبَحَ تَعْبِيرَ الْعَقْلِ قَبْلَ أَنْ يَكُونَ تَعْبِيرَ الْعَاطِفَةِ، وَبِذَلِكَ عَمَّهُ غَيْرُ قَلِيلٍ مِنَ التَّحْلِيلِ وَالتَّفْصِيلِ، وَالْبَحْثِ وَالتَّحْقِيقِ.

لَمْ يَعُدْ الشَّعْرُ عَمَلًا عَاطِفِيًّا خَالِصًا، بَلْ أَصْبَحَ عَمَلًا عَقْلِيًّا، لَهُ خَصَائِصُ الْأَعْمَالِ الْعَقْلِيَّةِ وَصِفَاتُهَا، وَبِذَلِكَ أَصْبَحَ فِي كَثِيرٍ مِنْ جَوَانِبِهِ — كَمَا تَصَوَّرَهُ قَصَائِدُ ابْنِ الرُّومِي — يَشْبَهُ الْأَعْمَالُ الثَّرِيَّةَ فِي وَضُوحِهِ مِنْ جِهَةٍ، وَفِي عَدَمِ اهْتِمَامِ الشَّاعِرِ بِالْعِبَارَةِ فِي سَبِيلِ الْوَضُوحِ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى؛ وَبِذَلِكَ أَصْبَحَتْ الْقَصَائِدُ تَشْبَهُ إِلَى

(١) ابْنُ الرُّومِي لِعَبَّاسِ الْعَقَادِ ص ٣٠٨.

حدد ما رسائل الكتاب^(١) وماذا يفصل الشعر من النثر؟ لقد أصبح الشعر كالنثر يعتمد على المنطق والوضوح ومن ثمَّ كان ابن الرومي من أوائل العباسيين الذين أعدوا لهذا الممر الذي يصل بين الشعر والنثر. حقاً كان الكُتَّاب من قبله ينثرون معاني الشعر وبخاصة في عصر عبد الحميد^(٢)، ولكن تطوّر النثر بعد ذلك، وأصبح أداة عقلية تعبر عن الثقافة والفلسفة، وانفصل مجراه عن مجرى الشعر، ولا نصل إلى ابن الرومي حتى نجد المجرنين يتصلان مرة أخرى إلا أن الشعر في هذه المرة هو الذي ينزع إلى هذا الاتصال. ونحن لا نُسعد إذا قلنا إن ابن الرومي كان ممن أهّلوا لهذه الحركة الواسعة من نظم النثر وحلّ الشعر فقد انتفت بينهما الفواصل إلا ما كان من الرُّقْم الموسيقية التي يتقيّد بها الشعر ولكن هذه الرقْم لا تستطيع أن تعوق هذه الحركة الواسعة.

٦

التصوير في شعر ابن الرومي

كما كان ابن الرومي يعتمد في شعره على الثقافة الحديثة وخاصة المنطق، كان يعتمد على فن مهم هو فن «التصوير» إذ كانت لديه قدرة غريبة على ملاحظة دقائق الأشياء وتصويرها تصويراً بارعاً، واستعان في ذلك بأداتين وجدّهما عند أبي تمام وهما: التشخيص والتجسيم.

أما «التشخيص» فقد استخذه استخدماً واسعاً في شعر الطبيعة، إذ كان يحسُّ — كما يقول العقاد — بأن الطبيعة ذات ناطقة وأشخاص متحركة فهو يعيش مع كل نسمة فيها وكل حركة وكل خففة وكل همسة^(٣)، وكأنها تستغويه وتسمويه:

ورباضٍ تخايلُ الأرضُ فيها خيلاءَ الفتاة في الأبرارِ

(١) من حديث الشعر والنثر ص ٢٦٦ .

(٢) ابن الرومي للعقاد ص ٢٨٣ وانظر

مقدمته لخيار الديوان .

(٣) نفس المصدر ص ١٠١ .

مَنْظَرٌ مُعْجِبٌ ، تَحِيَّةٌ أَنْفٍ رِيحُهَا رِيحُ طَيْبِ الْأَوْلَادِ
 فِيهِ تَدْلِيلٌ عَلَيْهِ إِدْلَالُ الْفَتَاةِ الْحَسَنَاءِ ، وَهُوَ يَحْنُ إِلَيْهَا حَنَانًا غَرِيبًا ، يَحْسُ
 فِيهِ بَرَاءَةٌ ذَكِيَّةٌ ، رَائِحَةُ الْأَوْلَادِ النَّجْبَاءِ وَمَا يَشْعُرُ بِهِ الْآبَاءُ نَحْوَهُمْ مِنْ عَطْفٍ
 وَحَنٍّ وَحُبٍّ ، بَلْ إِنَّهَا لَتَتَصَبَّأُهُ إِذْ تَبَرَّجَ لَهُ :
 تَبَرَّجَتْ بَعْدَ حَيَاءٍ وَخَفَرٍ تَبَرَّجَ الْأُنْثَى تَصَدَّتْ لِلذَّكَرِ

وهذه الطبيعة المتبرجة مكث ابن الرومي يجري لاهثاً وراءها ، وقد ملكت
 عليه حواسه ، وملأت عليه قلبه ، فهو مفتون بها ، يفكر خلالها ، ويغرق بصّره
 في ألوانها ، ويغمر أشعاره بأثار لمسها وشمّها ، وكأنه لا يعيش في حدود نفسه ،
 وإنما يعيش فيما حواه من الطبيعة الفاتنة . وهو جانب رائع في شعر ابن الرومي
 يجعلنا نذكر شعراء الطبيعة عند الغربيين ، ونقصد شعراء الحركة الرومانسية من
 أمثال وردزورث في إنجلترا ولا مارتين في فرنسا ، إذ نجد الشعراء يهترعون إلى
 الطبيعة وواقع حياتهم يصفونها منحرّفين عن المدرسة الكلاسيكية التي عمت
 في القرنين : السابع عشر والثامن عشر والتي كانت تتقيد بالأوضاع اليونانية
 واللاتينية ، ولما عدلت إلى شعر الطبيعة . وكذلك كان العباسيون قبل ابن
 الرومي يتأثرون بالقديم ولما يلجئون إلى تصوير الطبيعة التي عاشوا فيها ، وقد
 أقبل ابن الرومي يصورها تصوير العاشق المفتون على نمط يشبه من بعض الوجوه -
 عمل أصحاب الحركة الرومانسية في أوروبا . وقرآن العقاد - مع شئ من الاحتياط -
 هذا الجانب في شعر ابن الرومي بيونانيته^(١) . وإذا رجعنا إلى حقائق الظاهرة في
 الشعر الغربي الحديث وجدنا شعر الطبيعة يشيع عند الغربيين في الأوقات التي
 لا يتشبثون فيها بالأوضاع اليونانية والتقاليد القديمة . ونحن لاننكر أنه وُجد طَرَفٌ
 من شعر الطبيعة عند الكلاسيكيين ولكن في صورة محدودة ، فقد كان
 شعر الطبيعة حيثئذ يشبه قناة ضيقة محصورة قد غصّت بأعشاب كثيرة من
 الأوضاع اليونانية واللاتينية ، فلما جاء القرن التاسع عشر فاضت القناة ، واتسع

(١) ابن الرومي للعقاد ص ٢٨٢ .

المجرى ، وكادت تُفقدُ الصلة بين شعر الطبيعة القديم والحديد . على أن نفس الآثار اليونانية ليس فيها ما يدل على شيوع هذا الضرب من شعر الطبيعة عند اليونان القدماء . هم ألّوها الطبيعة ولأؤها بالآلهة ، ولكنهم لم يعبروا عن شعورهم نحوها كما يعبر شعراء الحركة الرومانسية وكما يعبر ابن الرومي . وليس معنى ذلك أنهم أهملوها كل الإهمال ، ولكن معناه أنهم لم يصفوها بهذا الاتساع والعمق والهيام المعروف عند أصحاب الرومانسية ، ولعل ذلك ما جعل شيلر يقول : « إن اليونانيين كانوا يتأملون الطبيعة بعقولهم لا بعواطفهم فلم يرد لها عندهم أى ذكر يشعروا صريح حبهم إياها وإعجابهم بها »^(١) ، ويقول همبولدت : « إن تصوير الطبيعة لذاتها وفي مختلف مظاهرها كان بعيداً عن أفكار اليونانيين ، ويصرح بأن المنظر الطبيعي يشغل الجزء الظهري من صورتهم بينما تشغل الجزء المهم منها مشئون الناس وأعمالهم وأفكارهم »^(٢) .

شعر الطبيعة في الواقع شعر حديث ، وليست له صلة قوية بالأدب اليوناني القديم ، ونفس أوروبا حين كانت تعيش في العصور الكلاسيكية لم يزدهر هذا الضرب من الشعر عندها لأنه لا يتصل بتقليد القدماء ، أما قبل ذلك حين كانت لا تتعبد تقيداً شديداً بتقليدهم أى في القرن السادس عشر فإننا نجد هذا الضرب من الشعر كما نجد الأغاني الشعبية ، فلما جاء مالرب (Malherbe) ثم بوالو وراسين أصبح الشعر مقيداً ، ولم يعد يُعنى بالحديث عن الطبيعة ، فلما ظهرت الحركة الرومانسية وتحلل الشعر من قيوده الكثيرة اتصل مرة أخرى بالطبيعة وحياة الناس اليومية^(٣) ، وقد حاول ورد زورث — على ما هو معروف — أن يستعمل اللغة الدارجة في أغانيه المسماة باسم (Ballads) . على كل حال يرينا تطور الشعر في أوروبا في أثناء العصور الحديثة أن شعر الطبيعة إنما يشيع حين يصبح

أصحابها على أوضاع الكلاسيكية كتاب :
Paul Van Tieghem, Le Mouvement
Romantique.

(١) كتاب ما خلفته اليونان (طبع لجنة
التأليف والترجمة والنشر) ص ١٦٨ .
(٢) نفس المصدر ص ١٦٨ .
(٣) انظر في حركة الرومانسية ومنابعها وثورة

الشعر شعبياً أويكاد، وينفصل عن القدماء من يونان وغير يونان . وهذا نفسه ما نلاحظه عند العرب فقد نما شعر الطبيعة واتسعت أبوابه حين قرب الشعر من التعبير عن الحوادث اليومية وأصبح أدنى إلى الواقع الحسى ، واقع الجماعة ، على نحو ما نعرف في تاريخ الشعر الأندلسي ، إذ ظهرت هناك الموشحات والأزجال وظهر معهما شعر الطبيعة . ونفس ابن الرومي صاحب شعر الطبيعة في القرن الثالث كان يتزل بأسلوبه إلى درجة دانية من الأساليب اليومية حتى ليحس الإنسان عنده بضروب من الإسفاف ، وكان هو نفسه يعرف ذلك فقال يصف شعره ، وقد عابه بعض من عاصروه :

قولا لمن عاب شعرَ مادحه أما ترى كيف ركب الشجرُ
ركبَ فيه اللحاءُ والخشبُ الـ يسابسُ والشوكُ بينه الثمرُ

فشعره فيه اللحاء وفيه الخشب ، وفيه الورد وفيه الشوك ، فيه المتين المصقول وغير المتين المصقول . وهذا هو ما يدفع ابن الرومي عن ملrose المصنعين ، فقد كان لا يعنى بتجميل شعره ، وأن يخرج في زخارف التصنيع المختلفة ، وهو مع ذلك قد يأتي بهذه الزخارف ، ولكن دون أن يتخذها مذهباً ، إذ تأتي عابرة .

لم يكن ابن الرومي من ذوق المصنعين ، ومع ذلك فقد كان يستعير منهم أدواتهم ، كما نرى الآن في شعر الطبيعة فقد اعتمد عنده على التشخيص الذي فتحه أبو تمام في الشعر العربي على نحو ما سنعرف في الفصل التالي . وقد استعار ابن الرومي هذه الأداة واستخدمها استخداماً واسعاً في شعره ، وهو استخدام لا يرجع إلى يونانيته كما ظن بعض النقاد وإنما يرجع إلى مزاجه فقد كان شديد الحس مرهف الشعور ، فأغرم بالطبيعة وظل مشغولاً بها ، فهي تهيج روحه ومشاعره . واستعار ابن الرومي أداة أخرى من أدوات التصوير عند أبي تمام ، وهي أداة « التجسيم » واستخدمها في شعره استخداماً واسعاً على نحو ما رأينا في صنيعة بأداة التشخيص . وانظر إليه يجسم هنوات صاحبه القاسم بن عبيد الله فيجترى بينه وبينها هذا الحوار الغريب :

كشفتُ منك حاجتي هنوات
تركنتي ولم أكن سبيء الظن
قلت لما بدت لعيني شنعاً
ليتني ما هتكتُ عنكن سراً
قلن لولا انكشافنا ما تجلّت
قلت أعجب بكن من كاسفات
قد أفدتني مع الحبر بالصا
قلن أعجب بمهتدي تمنني
كنت في شبهة فزالت بنا عنة
وتمنيت أن تكسون على الح
قلت تالله ليس مثلي من ود
غير أني وددت ستر صديقي
قلن هذا هوّى فعرّج على الح
ليس في الحق أن تودّ خل
بل من الحق أن تنقر عنها
إنّ بحث الطبيب عن داء ذي الد
دونك الكشف والعتاب فقوم
وإذا ما بدا لك العرّ يوماً
قلت في ذاك موتكن وما المو
قلن ما الموت بالكريه إذا كا

عُطيت برّمةً بحسن اللقاء (١)
ن أميء الظنون بالأصدقاء
رُبَّ شوماء في حشا حسناء (٢)
فتويتن تحت ذاك الغطاء
عنك ظلماء مُشبهة قسّماء (٣)
كاشفات غواشي الظلماء (٤)
حب أن رُبَّ كاسف مستضاء
أنه لم يزل على عيماء
لك فأوسعتننا من الإزراء
يرة تحت العماية الطخياء (٥)
ضلالاً وحيرةً باهتداء
بدلاً باستفادة الأنباء
ق واخلّ الهوى لقلب هواء (٦)
أنه الدهر كامن الأدواء
ن وإلا فأنت كالبعداء (٧)
اء لأس الشفاء قبل الشفاء
بهما كل خلة عوجاء
فتبّع نقابيه بالهنا (٨)
ت بمستعذب لدى الأحياء
ن بحق فلا تزدد في المراء (٩)

(١) هنوات : جمع هنة ، وهي الشيء الصغير .

(٢) شوماء : قبيحة .

(٣) قماء : سوداء .

(٤) كاشفات : محتجيات .

(٥) الطخياء : شديدة الظلمة .

(٦) هواء : فارغ .

(٧) تنقر : تبحث

(٨) العر : الحرب . النقاب : جمع نقبة .

وهي قرحة الحرب . والهنا : القطران وكانوا

يداوون به الحرب في أول ظهوره .

(٩) المراء : اللجاج والجدال .

وقد استطاع ابن الرومي في هذه الأبيات لا أن يجسم الهنوات فقط ، بل أن يقيم بينه وبينها هذا الحوار الغريب . ومهما يكن فقد كان ابن الرومي يكثر من استخدام أداة « التجسيم » في شعره كما كان يكثر من استخدام أداة « التشخيص » وأكبر الظن أنه اندفع إلى ذلك تحت تأثير حساسيته الخاصة فثله ممن يتطير ويتشاءم ويكبر التوافه لا بد أن يلتزم ذلك في تصويره ومعانيه ، فهو كثير الخيال والأحلام ، يتصور الخيال والحلم حقيقة فينفعل ويعظم انفعاله . ويكبر تصويره ويتضخم ، فإذا المعاني والأشياء تتجسم أمامه وتتشخص ، وإذا لها كل مالاحياء من خواص وصفات ، فهي تعقل عقلها ، وهي تحس إحساسها وهي تشعر شعورها . ولعل هذا هو ما جعله يستعير من أبي تمام هاتين الأداتين من التجسيم والتعقيد وإن كان أبو تمام يستعير عليه بما يستعين به من الغموض والدقة والتعقيد في التصوير . وهذا هو ما يفرق دائماً بين الصانعين والمصنعين في القرن الثالث ، فإن الأولين يستخدمون أدوات الأخيرين ، ولكن دون أن يعقدوا فيها ، أو يغيروا في صورها وأشكالها . وكما حدث ذلك عند ابن الرومي في استخدام ألوان التصنيع حدث كذلك في استخدام ألوان الثقافة القائمة فإنها لم تتحول عنده إلى ألوان فنية زاهية . والحق أن أصحاب الصنعة كانوا من ذوق آخر ، فهم لا يهتمون باستخدام أدوات التصنيع دائماً ، وهم حين يستخدمونها لا يكثر منها ولا يعقدون فيها ولا يضيفون إليها ألواناً جديدة من ثقافة أو فلسفة على نحو ما سنرى عند أبي تمام .

٧

الهجاء الساخر

لعل من أهم الجوانب التي تلفت النظر في شعر ابن الرومي جانب الهجاء ، فقد أعدّه مزاجه الحاد وقنوته الباردة في لمح الدقائق والعيوب الجسمانية لضرب من الهجاء يمكن أن نسميه « الهجاء الساخر » إذ كان يعيث بمهجويّه عبثاً

لاذعاً يشبه عبث أصحاب (الصور الكاريكاتورية) ، فهو يقف عند نواحي الضعف ويكبرها ويظهرها في أوسع صورة لها ، حتى ليثير الضحك والإشفاق على من يتناوله منهم إذ يصنع بهم صنيع أصحاب (الصور الكاريكاتورية) فهم يضعون رأساً كبيراً على جسم صغير ، أو يخالفون في أعضاء الجسم فيركبونها عليه تارة بالطول وتارة بالعرض ، وهو تركيب مضحك في كل صورته وهيئاته ، وكذلك كان ابن الرومي يتناول من يهجوهم فيشوهه تشويهاً غريباً ، مستخدماً ما يمتاز به من بعض النقائص الجسدية . وانظر إليه يقول في الأحذب الذي كان يتطير به :

قصرت أخادعه وغاب قلبه^١ فكأنه مترئص^٢ أن يصفعا^(١)
وكأنما صفت قفاه مرة^٣ وأحسن ثانية لها فتجمعا

ويقول في بعض مهجويه :

وجهك يا عمرو فيه طول^٤ وفي وجوه الكلاب طول^٥
والكلب واف^٦ وفيك غدر^٧ ففيلك عن قلده سفل^٨
وقد يحامى عن المواشى^٩ وما تحامى ولا تصول^{١٠}
وأنت من أهل بيت سوء^{١١} قصتهم قصة تطول^{١٢}
وجوههم للورى عظام^{١٣} لكن أقفاءهم طبول^{١٤}
مستعلن فاعلن فعول^{١٥} مستعلن فاعلن فعول^{١٦}
بيت كعناك ليس فيه^{١٧} معنى سوى أنه فضول^{١٨}

وعلى نحو ما كان يلتقط العيوب الجسدية كان يلتقط العيوب الصوتية والمعنوية ، يقول في مغن^{١٩} قبيح الصوت :

وتحسب العين فكيه إذا اختلفا عند التنغم فكى بغل طحان^{٢٠}
ويقول في بخيل يسمى عيسى :

(١) الأخادع : جمع أخدع ، وهو عرق في العنق ،
ويقصد صفحة العنق . القفال : القفا .

يَقْتَسِرُ عَيْسَى عَلَى نَفْسِهِ وَلَيْسَ بِيَاقٍ وَلَا خَالِدٍ
فَلَوْ يَسْتَطِيعُ لَتَقْتَسِيرَهُ تَنْفَسُ مِنْ مَسْنَخَرٍ وَاحِدٍ

ويقول في بعض منهجويه ، وبصوره يجترُّ كالحيوانات المهاجرة :

بعضُ أَضْرَامِهِ يُكَادُ بعضاً فهو مسنونةٌ بغير سنون (١)
لا دُوبٌ إِلَّا دُوبٌ رَحَاهَا أو دُوبٌ الرَّحَى الَّتِي لِلْمَنُونِ
ما ظننتُ الْإِنْسَانَ يَجْتَرُّ حَتَّى كنتَ ذاكَ الْإِنْسَانَ عَيْنِ الْيَقِينِ
وكان مشغولاً بهجاء اللحي وتصويرها تصويراً هزلياً كأن يقول في بعضهم :
عَلَّقَ اللَّهُ فِي عِذَارِيكَ مَخْلَاً وَلَكِنَّهَا بغير شعير (٢)
وانظر إليه يقول في لحيه ، لم يعجب بها ولا بصاحبها :

لو قابلَ الرِّيحَ بِهَا مَرَّةً لم ينبعثَ مِنْ خَطْوِهِ إصْبَعَا
أَوْ غَاصَ فِي الْبَحْرِ بِهَا غَوْصَةً صَادِيهَا حَيْثَانَهُ أَجْمَعَا

فإنك تراه يركب من يهجومهم ركوباً غريباً ، إذ يسخر منهم سخرية
لاذعة ، وهي سخرية ناشئة عن دقته في لَمَسِ الحبوب الجسمانية وغير الجسمانية عند
خصومه ، وناشئة أيضاً عن حسه ومزاجه وتشاؤمه وإعنائهم له في تطيره ، فانصب
عليهم شواظاً من نار يلدعهم ، بل يكويهم ويكوي وجوههم ، وأنوفهم ،
وأفواههم ، وأقفاؤهم . وكان يعرف كيف يكبر مواضع العيب منهم فإذا هو
يعبث بهم وبأقفاؤهم ، كما يعبثون بتطيره وتشاؤمه ، وما الناس من حوله إلا كهذا
الأحذب الخفيف !

٨

جوانب أخرى في صناعة ابن الرومي

كان ابن الرومي من أصحاب مذهب الصنعة ، ولكن عقله كان أميل إلى
التجديد فاستحدث هذا الضرب السابق من الهجاء ، كما اتخذ لنفسه التعبير بالتشخيص

(١) يكادم : يعض أو يؤثر بحديدة ونحوها . (٢) العذاران : جانباً الوجه المحاذيان للأذن .

والتجسيم. ولم يقف عند ذلك فنحن نجده يعنى بجوانب أخرى في صناعته ، ولعل من أهم هذه الجوانب ما يلاحظ عليه من استخدام لوني الطباق والجناس ، وهو يشبه البحترى في هذا الجانب إلا أن البحترى كان يكثر من الطباق ، بينما كان ابن الرومي يكثر من الجناس . وارجع إلى أبياته السابقة التي جَسَمَ فيها هنوات القاسم بن عبيد الله فإنك تجده يقول فيها :

قلت لما بدت لعيني شُنْعًا ربَّ شَوْهَاءَ في حَشَا حَسَنَاءِ
قلن لولا انكشافنا ما تجلَّتْ عنك ظَلَمَاءُ شَبْهةٍ قَتَاءِ
قلت أعجب بكنَّ من كاسفاتٍ كاشفاتٍ غواشي الظلماءِ

فهو يطابق بين كلمتي شوهاء وحسنا ، وهو يجانس بين كلمتي كاسفات وكاشفات ، إلا أنه يلاحظ أن ابن الرومي لم يكن يكثر من هذين اللوين ، فهو ليس من أصحاب التصنيع إنما هي أشياء تسقط في بعض شعره ، وقد لا تسقط ، إذ هي لا تأتي عنده كمذهب ، إنما تأتي كما تأتي عند البحترى على أنها أدوات مستحدثة لا بأس من استخدامها ، ولكن الشاعر لا يتقيد بها ، بل هو يستخدمها في الحين بعد الحين ، وقد يكثر من استخدامها في بعض نماذجه ، وقد يعود إلى نفسه فلا يستخدمها في النماذج الأخرى .

على أن ابن الرومي كان يهتم بجانب آخر في صناعته ، وهو جانب القافية ، فقد كان يطلب شواذها ولا يترك حرفاً شارداً من حروفها إلا ويؤلف عليه قصيدة أو قصائد مختلفة . وليس ذلك كل ما يلفتنا في صناعة قوافيه ، إنما تلفتنا جوانب أخرى أشار إليها انقلماء ، يقول ابن رشيقي « كان ابن الرومي يلتزم حركة ما قبل الروي في المُطْلَقِ والمقيّد في أكثر شعره اقتداراً »^(١) فمن ذلك في الروي المطلق :

لم يسترخ من له عينٌ مؤرّقةٌ وكيف يعرف طعمَ الراحة الأرقُ
فقد مضى في هذه المقطوعة يلتزم كسرة قبل الروي ، وهو هنا مطلق ،

(١) السلة لابن رشيقي ١٠٢/١ .

وبمائلة في المقيّد قصيدته :

أبين ضلوعي جدره تتوقّد^١ على ما مضى أم حسرة تتجدّد^٢

فقد التزم الفتحة قبل الروي^٣ . وعلى هذا النمط نجد ابن الرومي يصعب على نفسه في قوافيه وحركاتها ، بل إنه يصعب على نفسه في حروفها أيضاً ، يقول ابن رشيّق : « وكان ابن الرومي خاصة من بين الشعراء يلتزم ما لا يلزم في القافية حتى إنه لا يعاقب بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر واتساعاً فيه^(١) ، فمن ذلك مطولته :

شاب رأسي ولات حين مشيب وعجيب الزمان غير عجيب

فقد التزم فيها الياء قبل الروي^٤ كما التزم الواو في مقطوعته السابقة :

وجهك يا عمرو فيه طول وفي وجوه الكلاب طول

ويقول صاحب مرّ الفصاحة إنه قد يلتزم الحرف وحركته قبل الروي^٥ ، وذلك كثير في شعره^(٢) ؛ ونحن نجد في ديوانه مطولة يبدوها على هذا النمط :

صبراً على أشياء كلّفَتْهَا أعْقِبَتْهَا الدّانَ سُلِّفَتْهَا

وقد مضى يلتزم فيها الفاء قبل الروي^٦ ، وكأنه كان يرى أن الروي في هذه المطولة هو الفاء لا الهاء ولا التاء . وأكبر الظن أن هذا الجانب عند ابن الرومي لم يكن يأتي به ليدل على مقدرة فنية ، وإنما كان يأتي به مزاجه الحاد ، كأنه كان يرى لشدة حسه أن الفاء هي الروي فالتاء والهاء ضميران . وهو كذلك يرى أن المعاقبة بين الواو والياء تُخرج الشعر عن قوافيه أيضاً فهو يستريح أكثر لالتزام الحركة السابقة للروي ، ومن أجل ذلك كله كان يصعب على نفسه في قوافيه ، وهو تصعيب يأتي من مزاجه الحاد وإحساسه المرهف .

ومهما يكن فإن ابن الرومي لم يستطع أن ينتقل بصناعته من دائرة الصانعين

(١) العدد ١/١٠٦ .

(٢) مرّ الفصاحة (طبعة الخانجي) ص ١٧٢ .

إلى دائرة المصنّعين لأنه كان يفهم الشعر بصورة أقرب من الصورة التي علفت بأذهان أصحاب التصنيع ، فلم يكن يعتقد مثلهم بأن الشعر جهود عنيفة يبذلها الشعراء في استحداث تلك الزخارف الدقيقة التي تُشغف بها أبوتمام وأمثاله . ليس الشعر زخرفاً وتصنيعاً ، بل هو تعبير ؛ ومن الممكن أن يضاف إلى هذا التعبير شيء من الحلى والوشى المرصّع ، ولكن في خفة ، وبدون أن يتعمّد ذلك الشاعر تعمداً يخرج به عن غرضه الأساسى من التعبير عن خواطره إلى التعبير عن ألوان التصنيع الأنيقة . ومن هنا كانت جماعة الصانعين تستعير أدوات التصنيع في بعض الأحيان ، ولكن دون أن تستمرّ في ذلك ، ودون أن تتخذها مذهباً في صناعتها ، قد تطبقها ولكنها لا تستمر في التطبيق . وربما أخفقت في هذا التطبيق ، كما أخفق البحترى في كثير من طباقه ، وكما أخفق ابن الرومى أحياناً في استخدامه للفلسفة كزخرف جميل ؛ فقد رأينا يقف في هذا الجانب عند استعارة الصباغة المنطقية ، بينما رأينا أبا تمام يستخدم الفلسفة فيعقد بها في طباقه ، ويستخرج هذا اللون الجديد من نوافر الأضداد الذى سبق أن وصفناه .

ونحن نلاحظ من طرف آخر أن طائفة الصانعين كانت تختلف فيما تستعيره من أدوات المصنّعين ووسائلهم ؛ فقد كان البحترى يستعير أدوات الطباق والجناس ، بينما كان ابن الرومى يوسع هذه الاستعارة إلى أدوات من الثقافة والمنطق والتشخيص والتجسيم . ونفس الأدوات التي اتفقا في استعارتها اختلفا في استخدامها ؛ فقد كان البحترى يُعجّب بالطباق أكثر مما يعجب بالجناس ، بينما كان ابن الرومى يعجب بالجناس أكثر مما يعجب بالطباق . ونفس الجناس اختلفا في استخدامه ، فبينما كان البحترى يستخدم الجناس الكامل كان ابن الرومى يكثر من استخدام جناس الاشتقاق . وليس هذا كل ما بينهما من خلاف ؛ فقد اختلفا في صنعة الأسلوب نفسه ، إذ كان البحترى يعنى بصفاء تعبيره حتى يحدث فيه صناعته الصوتية الخاصة .

وكل ذلك دليل على أن جماعة الصانعين في القرن الثالث كانت تستعير من جماعة المصنّعين بعض أدوات التصنيع غير أنها لم تكن تطبقها في نماذجها

جميعاً إذ كانت تستخدمها من حين إلى حين ولكن دون أن تفهم أن الشعر
 زخرف خالص ووشى وتنميق . لم تكن جماعة الصانعين تشقُّ على نفسها في فهم
 صناعة الشعر بل كانت تفهمها فهماً بسيطاً ، أو على الأقل لم تكن تفهمها فهماً
 معقداً تعقيداً شديداً كما هو الشأن عند جماعة المصنعين ، وهي لذلك لا تعقد
 في زخرفها ولا تحاول أن تستخرج من الثقافة والفلسفة زخرفاً جديداً على نحو
 ما سئرى عند أبي تمام ، إنما هي تقف عند الزخرف القديم زخرف مسلم ، ومع
 ذلك فهي لا تستخدمه استخداماً واسعاً ، إنما هو استخدام يأتي من حين إلى
 حين . وليس من شك في أن هذا الاستخدام يدل دلالة واضحة على أن نموجة
 التصنيع في هذا القرن كانت عنيفة ، وستعقبها في الفصل التالي ونرى ما أصابها
 من حدة .

الفصل الخامس

التعقيد في التصنيع

خلعها مثقفة القوافي ، رجاها
حذاء تملأ كل أذن حكمة
كالدر والمرجان ألف نظمه
كشقيقة البرد المنعم وشبهه
لسوايغ النعماء غير كنود
وبلاغة وتدرّ كل ورید
بالشعر في عنق الكعاب الرود
في أرض مهرة أو بلاد تزيد
(أبو تمام)

١

أبو تمام : أصله وحياته وثقافته

لعل أهم شاعر يمثل مذهب التصنيع في القرن الثالث الهجري هو أبو تمام ، فقد انتهى المذهب عنده إلى الغاية التي كان يرنو إليها شعراء العصر العباسي من الزخرف والتنميق . وهو حبيب بن أوس الطائي ، وشكّ بعض القدماء في طائفته ، وقالوا إن أباه كان خماراً نصرانياً بدمشق يدعى تلوس ، فحرفه أبو تمام إلى أوس وانتسب في طيء^(١) ، وظن مرجليوث أن هذا الاسم اختصار لتيودوس^(٢) وتبعه طه حسين ، فقال إنه اسم يوناني واستظهر أن يكون أبو تمام طائياً بالولاء^(٣) . ومن يقرأ شعره وفخره العارم بطيء لا يشك في أنه طائي صليبة وأنه من صميم طيء لا دعي فيها ولا من موالها .

وقد ولد أبو تمام بقرية جاسم على الطريق بين دمشق وطبرية ، واختلف في السنة التي ولد فيها ، فقيل سنة ١٧٢ وقيل سنة ١٨٢ أو ١٨٨ أو ١٩٠ ونشأ في دمشق ، حيث بدأ حياته بحياكة الثياب ، ويظهر أنه أخذ يختلف في أثناء ذلك إلى حلقات العلم والأدب ، ولم تلبث مواهبه الأدبية أن استيقظت في نفسه ،

(١) انظر أخبار أبي تمام لوصول (طبعة
لجنة التأليف والترجمة والنشر) ص ٢٤٦
وراجع ترجمته في ابن خلكان (طبع
المطبعة الميمنية) ١٢١/١

(٢) راجع ترجمته في دائرة المعارف الإسلامية .
(٣) انظر محاضراته عنه في كتابه « من حديث
الشعر والنثر »

فانتقل من حياكة الثياب إلى حياكة الشعر ونسجه . وترك دمشق إلى حمص ، ومدح بنى عبد الكريم الطائيين وغيرهم من مسراتها اليمنيين ، وتعرض لخصومهم يهجوهم . ونراه يرحل إلى مصر ، وينزل في القسطنطينية ، ويعيش من السقاية بمسجدها الجامع الكبير ، ويرثى مما في هذا المسجد من حلقات العلم والدرس ، ويساجل الشعراء المصريين ، ويمدح عبيد الله بن هبة عامل الحراج ، ويهجوهم حين لا يجد عنده ما يؤمله . وفي كتاب الولاة والقضاة للكندي أشعار له نظمها بين سنتي ٢١١ و ٢١٤ وهي تشير إلى الفترة التي قضاها بمصر ، وهي فترة لم يلق فيها ما كان يرجوه من نجاح مادي ، غير أنها كانت عظيمة الأثر في شعره ، لما تمثله من المعارف والثقافات ، ولما دار بينه وبين الشعراء المصريين من منافسات ، ورجع إلى موطنه دمشق ، يمدح ، ويهجو من يمدحهم لأنهم لا يعرفون له قدره . وحاول المثل بين يدي المأمون في إحدى زياراته للشام ، ولكن الأبواب أوصدت في وجهه ، فتحول إلى الموصل وتنقل بينه وبين وطنه ويظهر أنه زار أرمينية فمدح واليها خالد بن يزيد الشيباني ، وأجزل له في العطاء .

ويتوفى المأمون سنة ٢١٨ للهجرة ، فيؤلى وجهه نحو بغداد ، وتقبل عليه الدنيا إذ يقربه المعتصم ، ويصبح أكبر شاعر يتغنى بأعماله وأحداث خلافته من مثل فتح عمورية والقضاء على ثورة بابك الخرمي وقتل الأفسين . ويتهاداه رجال الدولة الممتازين من مثل محمد بن عبد الملك الزيات وزير المعتصم والوائق ، وأحمد بن أبي دؤاد القاضي وغيرهما من كبار القواد والعُمَـال أمثال أبي سعيد محمد بن يوسف الثغري وأبي دلف العجلي وجعفر الحياط ومالك بن طوق والحسن بن رجاء والحسن بن وهب . ونال حظوة الواثق بعد المعتصم ، ونراه يرحل إلى خراسان — وربما كان ذلك عقب نزوله بغداد — ليمدح عبد الله بن طاهر حين استقل بها ، وفي أثناء رجوعه مرَّ بهمدان ، فأكرمه أبو الوفاء بن سكرة ، وحبسه الثلج هناك مدة طويلة ، فانكبَّ على خزانة كتبه ، ولم يلبث أن فكر في تأليف مجاميع من الشعر ، فألف خمسة كتب أهمها الحماسة التي دَوَّتْ شهرتها . وعاد إلى بغداد وتتوثق الصلة بينه وبين الحسن بن وهب كاتب

ابن الزيات ، فيوليه على بريد الموصل غير أن حياته لم تطل به فقد لبى داعي ربه سريعاً ، واختلف القدماء في سنة وفاته كما اختلفوا في سنة ولادته ، والراجح أنها سنة ٢٣١ .

وكان أبو تمام يأخذ نفسه بثقافة واسعة حتى قالوا إنه عالم^(١) وقالوا إن شعره يعجب أصحاب الفلسفة والمعاني^(٢) ، ويظهر أنه كان يخلق علم الكلام وأصوله وفروعه ، كما كان يخلق كثيراً من الثقافات الفلسفية والتاريخية والإسلامية واللغوية ، حتى العقائد والنحل المختلفة على نحو ما نرى في قوله :
فلو صحَّ قول الجعفرية في السدى تنصُّ من الإلهام خِلناك مُلْهِمًا

يتول التبريزي : الجعفرية قوم من الشيعة يغفلون في جعفر بن محمد ويزعمون أنه يُلْهِمُ الأشياء ويعلمها وكذلك يعتقدون في أئمتهم الإلهام وأنهم يطلعون على الغيب^(٣) . وفي شعره ألفاظ كثيرة تدل على ثقافته المتنوعة ، فمن ذلك قوله :
كم في السدى لك والمعروف من بدعٍ إذا تُصِفُّحت اختيرت على السننِ
فقد ذكر البدع والسنن ، وهما من ألفاظ الفقهاء ، ومن ذلك قوله في
الخر :
خرقاءٌ يلعب بالعقول حجابُها كتلاعبِ الأفعال بالأسماءِ

فقد تكلف لذكر الأفعال والأسماء كأنه من أصحاب النحو ، ومن ذلك قوله :
صاغهم ذو الجلال من جواهر المسجدة وصاغ الأنام من عَرْضِهِ
يقول التبريزي : « هذا مأخوذ من الجوهر والعرض اللذين وضعهما المتكلمون لأن الجوهر عندهم أثبت من العرض »^(٤) . ومن ذلك قوله :

لن ينال العلا خصوصاً من الفتة يان من لم يكن نداءه عموماً
فقد ذكر الخصوص والعموم ، وهما من ألفاظ المناطقة . ومن ذلك قوله :
هَبْ من له شيء يريد حجابَهُ ما بالُ لاشيءٍ عليه حجابُ

(١) طبع دار المعارف ٢٤٢/٣ .

(٤) نفس المصدر ٣١٧/٢ .

(١) الموازنة بين الطائفتين ص ١١ .

(٢) الموازنة ص ٢ .

(٣) ديوان أبي تمام بشرح الخطيب التبريزي

فقد عبّر عن العدم بكلمة لا شيء، وهي من كلام الفلاسفة . وكان كثيراً ما يتكلف لإشارات تاريخية كقوله يدعومالك بن طوق التغلبي إلى الصفح عن قوم تألبوا عليه :

لك في رسول الله أعظمُ أسوةً وأجلُّها في سُنَّةٍ وكتابٍ
أعطى المؤلِّفةَ القلوبِ رضاهمُ كرماً وردَّ أخايذَ الأحزابِ

وهو يشير بذلك إلى ما حدث بعد موقعة حنين من تألف الرسول قلوب جماعة من قريش وغيرهم بما أعطاهم من الغنائم، وكأنه رد إليهم ما سبق أن أخذه في بعض حروبه منهم . ونراه يقول في الأفشين وإيقاعه ببابك :

ما نال ما قد نال فرعونُ ولا هامانُ في الدنيا ولا قارونُ
بل كان كالضحَّاك في سَطوانه بالعالمين وأنت أفریدنونُ

والضحَّاك وأفریدنون من ملوك الفرس الأسطوريين .

وكان أبو تمام يضيف إلى هذه الثقافة الواسعة ثقافة فنية لا تقل عنها اتساعاً، كما تشهد بذلك مصنفاته الكثيرة التي اختارها من الشعر القديم والحديث ، وقد طُبِع منها ديوان الحماسة بشرح التبريزي والمرزوقي .

٢

ذكاء أبي تمام وتصنيعه

وكان ينهض بهذه الثقافة العميقة ذكاء نادر ، ويقص القلماء من أخباره في هذا الجانب قصصاً كثيراً، فمن ذلك أنه امتدح أحمد بن المعتصم بقصيدة سينية ، فلما انتهى منها إلى قوله :

إقدامُ عمرو في سماحة حاتمٍ في حِلْمٍ أحنفَ في ذكاء إياس^(١)

بحله . وإياس هو إياس بن معاوية قاضي البصرة حيثئذ وكان يشتهر بذكائه .

(١) عمرو هو عمرو بن معد يكرب الفارس المشهور. وأحنف هو أحنف بن قيس زعيم تميم البصرة في العصر الأموي وكان يشتهر

قال له الكندي الفيلسوف ، وكان حاضراً : الأمير فوق ما وصفت ، فأطرق قليلاً ، ثم رفع رأسه وأنشد :

لا تنكروا ضربي له من دونه مثلاً شروداً في الندى والباس
فأله قد ضرب الأقل لنوره مثلاً من المشكاة والنبراس^(١)
فعجبوا من سرعة فطنته^(٢) :

وهذا الذكاء الحاد استخلمه أبو تمام استخداماً واسعاً في تمثل الشعر الذي سبقه من قديم وحديث ، فقد وعى وعياً دقيقاً صورة الشعر العربي بجميع خطوطها وألوانها وكل ما يجري فيها من أضواء وظلال ، وانتحى ناحية مسلم بن الوليد في تصنيعه ، إذ كان ذوقه ذوق متحضرين يغرم بالتصنيع والزينة حتى في ثيابه ومطعمه^(٣) ، بل لقد كان ذوقه ذوق نحات أصيل ، فهو يقيم قصائده وكأنه يرفع تماثيل باذخة . ولذلك لا نعجب حين نجدته يتمسك بالأسلوب الجزل الرصين ، فهو الذي يلائم ما يريد من ضخامة البناء ومتانته وقوته ، وقد تحولت عنده معاني الشعر إلى ما يشبه جذاذات العلماء ، فهو يتناولها من سبقوه ويخرجها إخراجاً جديداً يستعين فيه ببلقة فكره وروعة خياله ، مضيفاً إليها كثيراً من دقائق ذهنه وبدائع ملكاته .

ونحنس^٤ كأن الشعر أصبح تنميقاً وزخرفاً خالصاً ، فكل بيت في القصيدة إنما هو وحدة من وحدات هذا التنسيق والزخرف ، وهو ليس زخرفاً لفظياً فحسب ، بل هو زخرف لفظي ومعنوي يروعننا فيه ظاهره وباطنه وما يودعه من خفيات المعاني وبراعات اللفظ . وبذلك انتهى عنده مذهب التصنيع إلى غايته ، وهو يقف فيه علماً شامخاً لا تتناول إليه الأعناق . فكل من قلده من بعده كانوا يقعون دونه على السفح ، ولعل ذلك ما عدل بالبحرئ وابن الرومي عن الدخول معه في هذا المذهب العسير الذي صعب مسالكه ودروبه على

(١) يشير إلى الآية الكريمة : (الله نور السموات والأرض مثل نوره كشكاة فيها مصباح) . انظر سورة النور رقم ٢٥ .
(٢) أخبار أبي تمام القصوى ص ٢٣١ وأمال المرتضى ٢٨٩/١ .
(٣) طبقات الأدباء لابن الأنباري ص ٢١٣ .

الشعراء ، وقد عدل عنه المتنبي في القرن الرابع عدولا لعله أشد من عدول البحري وابن الرومي ، وذهب يفسح في شعره للحكمة والشكوى من الزمن . ولكن لا تظن أنه ينفصل في ذلك عن أبي تمام ، فربما كان هو الذي ألهمه هذا الاتجاه ، إذ نراه كثيراً ما يشكو في مطالع قصائده من الدهر وما يصيبه به من الأحداث والكوارث ، إلا أنه لا يأتي بذلك منفصلاً عن الحب وشجونه كما يصنع المتنبي بل هو يمزج شكواه بحبه وبكائه ودموعه ، وهي شكوى تختلط بغير قليل من الشعور بالكرامة والطموح الذي لا يُحَدُّ على نحو ما نجد في قصيدته :

أَيَّامَنَا مَا كُنْتَ إِلَّا مُوَاهِبَا وَكُنْتَ يَا سَعَفَ الْحَبِيبِ حَبَائِبَا

فإنه بعد حديثه عن حبه وصبايته يصور مغامراته في سبيل المجد ورحلاته التي طَوَّفَ فيها بمشارك العالم العربي ومغاريبه وما صادفه من خطوب لم تكن كف من عزمه ، ولا خَضَعَتْ من غَرَبِ همته ، ويسوق في تضاعيف ذلك بعض الحكيم من مثل قوله :

وَقَدْ يَكُونُ السِّيفُ الْمُسَمَّى مَنِيَّةً وَقَدْ يَرْجِعُ الْمَرْءُ الْمَظْفَرُ خَائِبًا^(١)
فَاقَةُ ذَا أَنْ لَا يَصَادَفَ مَضْرِبًا وَاقَةُ ذَا أَنْ لَا يَصَادَفَ ضَارِبًا

ودأبما لا يتخاذل ولا يلين أمام حوادث الدهر ، بل يغالبها مغالبة على شاكلة ما نجد عند المتنبي . وبذلك كله كان يقف في مفرق طريقين : طريق الزخرف والتصنيع ، وطريق المتنبي من شكوى الزمن ، شكوى فيها قوة وطموح . ومعنى ذلك أن التنسيق والزخرف عند أبي تمام لا يحجبان عننا مشاعره وأحاسيسه بل هما جزء لا يتجزأ من هذه المشاعر والأحاسيس . ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس أثر عنائوه أنه كان يُجْهَدُ نفسه في صنع شعره إجهاداً شديداً ، وقد روى ابن رشيق في هذا الصدد عن بعض أصحابه أنه قال : « استأذنت علي أبي تمام ، فدخلت في بيت مصهرج قد غُسل بالماء ، فوجدته يتقلب يمينا وشمالا ، فقلت : لقد

(١) السيف الكهام : الذي لا يقطع .

بلغ بك الحرُّ مبلغاً شديداً ، قال : لا ، ولكن غيره ، ومكث كذلك ساعة .
ثم قام كأنما أُطلق من عقال ، فقال : الآن أردت ، ثم استمدَّ وكتب شيئاً
لا أعرفه ، ثم قال : أتدرى ما كنت فيه منذ الآن ؟ قلت : كلا ، قال :
قول أبي نواس (كالدهر فيه شراسةٌ وليان) أردت معناه فشمس على ، حتى
أمكن الله منه فصنعت :

شَرِسْتُ بِلِ لِنْتُ ، بِلِ قَانِيَتْ ذَاكَ بَذَا فَأَنْتِ لَا شَكَّ فِيكَ السَّهْلُ وَالْجَبَلُ^(١)

قال ابن رشيقي : ولعمري لو سكت هذا الحاكى لَمَّ هذا البيت بما كان
داخل البيت لأن الكلفة فيه ظاهرة والتعجُّل بيِّن^(٢) ويروى ابن المعتز عن محمد
ابن قدامة أنه قال : « دخلت على حبيب بن أوس بقزوين وحواليه من الدفاتر
ما غرق فيه فما يكاد يُرى فوقفت ساعة لا أعلم بمكانى لما هو فيه ، ثم رفع رأسه
فنظر إلىَّ وسلم عليَّ ، فقلت له : يا أبا تمام إنك لتنظر في الكتب كثيراً وتُدُّ من
الدرس فما أصبرك عليها ، فقال : والله ما لى إلْفٌ غيرها ولا لذة سواها وإني
لخليق إن أتفقدتها أن أُحْسِن ، وإذا بِحُزْمَتَيْنِ : واحدة عن يمينه وواحدة عن
شماله ، وهو منهمك ينظر فيهما ويميزهما من دون سائر الكتب ، فقلت : فما هذا
الذى أرى عنايتك به أوكدَ من غيره ؟ قال : أما التى عن يمينى فاللآت .
وأما التى عن يسارى فالعُزَّى ، أعبدتهما منذ عشرين سنة ، فإذا عن يمينه شعر
مسلم بن الوليد صريع الغوانى ، وعن يساره شعر أبي نواس^(٣) . ويقول ابن
المعتز : إن له سبائة قصيدة وثمانمائة مقطوعة ، وأكثر ما له جيد ، والردىء الذى
له إنما هو شىء يستغلق لفظه فقط فأما أن يكون فى شعره شىء يخلو من المعانى
اللطيفة والحاسن والبدع الكثيرة فلا ، وقد أنصف البحرى لما سئل عنه وعن نفسه
فقال : جيده خير من جيدى وردئى خير من رديئه ، وذلك لأن البحرى
لا يكاد يغلظ لفظه ، إنما ألفاظه كالعسل حلاوة ، فإما أن يشقَّ غبار الطائى فى

(١) شرست : من الشراسة ضد اللين ،

قانيت : خالطت .

(٢) العدة لابن رشيقي (طبعة أمين هندية)

١٣٩/١ .

(٣) طبقات الشعراء لابن المعتز ص ٢٨٤ .

الحلق بالمعاني والمحاسن فهيئات، بل يغرق في بحره . على أن للبحرى المعانى الغزيرة ولكن أكثرها مأخوذ من أبي تمام ومسروق من شعره^(١) .

وهذا الإحسان الرائع الذى وصفه ابن المعتز إنما كان نتيجة ما يبذله من جهد لاحظته معاصروه ، ويروى الصولى أن إسحق الموصلى سمعه ينشد بعض أشعاره فقال له : « إنك تتكىء على نفسك^(٢) » وينسب إلى الكندى الفيلسوف أنه قال : « هذا الفتى يموت قريباً لأن ذكاءه ينحت عمره كما يأكل السيف الصَّعِيلُ غَمْدَهُ^(٣) » وفى رواية أخرى أنه قال : « هذا الفتى يموت شاباً ، فقيل له : ومن أين حكمتَ عليه بذلك ؟ فقال : رأيت من الحِدَّةِ والذكاء والفطنة مع لطافة الحِسِّ وجودة الخاطر ما علمت أن النفس الروحانية تأكل جسده كما يأكل السيف غَمْدَهُ^(٤) » . وهناك أسطورة تزعم أن الدم ظهر فى عينيه من شدة التفكير ، فتنبأ له الناس بالموت^(٥) .

والحق أن من يقرأ فى شعر أبي تمام يحس إحساساً واضحاً بأنه كان يشقى فى بنائه واستنباط معانيه كما يشقى صيادو اللؤلؤ فهو يتنفس فيه الدم ، وكان يشعر بذلك فى دقة ، فأكثر من وصف أشعاره بالإغراب والغرابة على شاكلة قوله :

خُذْهَا مَغْرَبَةً فى الأَرْضِ آتِسَةً بكل فهمٍ غريبٍ حين تغربُ
وقوله :

يغدون مغترباتٍ فى البلاد فما يَزَلْنَ يُؤْنِسُنَ فى الآفاقِ مُغْتَرِبَا

فهو يطلب الإغراب فى فنه ، حتى يُسْبِغ على شعره كل ما يمكن من آيات الفتنة والروعة ، وقد عاش لصناعته ينمّيها ويخلع عليها كل ما يمكن من وسائل الزخرف والتصنيع ، وما زال بها حتى جعلها تنسيقاً وزينة خالصة ، فهي حَلْيٌ أنيق ووشى مرصع كثير ، وصور ذلك فى بعض شعره ، فقال :

(١) طبقات الشعراء ص ٢٨٦ .
(٢) أخبار أبي تمام للصولى ص ٢٢١ .
(٣) هبة الأيام ص ٤٠ .
(٤) معاهد التنصيص ١٥/١ .
(٥) ص ٢٦ .

خُذْهَا مُتَقَفَةً الْقَوَافِي، رَبُّهَا
 حَدَّاءٌ تَمْلَأُ كُلَّ أُذُنٍ حِكْمَةً
 كَالدُّرِّ وَالْمَرْجَانِ أَلْفَ نَظْمَةٍ
 كَشَقِيقَةِ الْبُرْدِ الْمَنْعَمِ وَشَيْهِ
 لسوابغ النعماء غير كَنُودٍ (١)
 وبلاغةٍ وتُدِرُّ كُلَّ وَرِيدٍ (٢)
 بالشَّذَرِ في عَنقِ الْفَتَاةِ الرَّودِ (٣)
 في أرضٍ مَهْرَةٍ أَوْ بِلَادِ تَزِيدٍ (٤)

فأشعاره كالقلائد يصوغها الصائغ الحاذق ، ففي كل شق منها دبر ومربحان
 وشذور من الذهب ، بل هي كبرود أرض مهرة وتزيد ، التي نمنمها الوشي
 ونمقها النقش .

٣

استخدام أبي تمام لألوان التصنيع القديمة

كان أبو تمام يستخدم في صناعة هذا النسيج المنسق وشئ التصنيع القديم
 الذي قابلنا عند مسلم ، ونقصد تلك الألوان من المحسنات التي تسمى بالطباق
 والحناس والمشاكلة والتصوير ، والتي يقوم في نفوس كثير من الناس أنها كل
 ما كان يعتمد عليه الشاعر العباسي من وشئ في تطريز شعره وتنميقه ، ومضى
 أبا تمام يضيف إليها شيئاً آخر من الثقافة والفلسفة ، لعله أروع من هذا الوشي
 المعروف . على أنه يحسن بنا أن نتساءل هل كان أبو تمام يستخدم الوشي القديم
 بنفس الصورة التي تركها مسلم ، أو هو حرّف فيه وعدّل في كثير من جوانبه ؟ .
 ولعل أول ما يلاحظ على أبي تمام في هذا الجانب أنه كان يتفوق على أستاذه في
 الإكثار من هذا الوشي وألوانه ، ولاحظ ذلك القدماء ، يقول الباقلاني :

الأحجار الكريمة في العقد . الرود : الناعمة .
 (٤) شقيقة البرد : ما يشق ويفصل من
 الثياب ، والبرد : الثوب ، والمنم : المنق ،
 وأرض مهرة في جنوبي جزيرة العرب يصنع بها
 العصب ، وبنو تزيد من قضاة ، وإليه
 تنسب البرود التزيدية .

(١) متقفة : مقومة ، كنود : فاكراً
 المعروف .
 (٢) حداء : سريعة السير والذئوع ،
 وإدراة الوريد كناية عن الذبح ، يقول إنها
 تقتل من يحسدها .
 (٣) الشذر : قطع الذهب التي تستدير حول

« وربما أسرف أبو تمام في المطابق والمجانس ووجه البديع من الاستعارة حتى استثقل نظمه واستوخم رصفه »^(١) وانظر إلى مطلع القصيدة الأولى في ديوانه إذ يقول في مديح خالد بن يزيد بن مزيد الشيباني وقد عزم المعتصم أن يولييه الحرمين ثم رجع عن عزمه :

يا موضع الشدة نية الوجناء	ومصارع الإدلاج والإسراء ^(٢)
أقر السلام معرفاً ومحصباً	من خالد المعروف والهيحاء ^(٣)
سئل طمى لو لم يذذه ذائد	لتبطحت أولاه بالبطحاء ^(٤)
وغدت بطون منى منى من سببه	وغدت حرى منه ظهور حراء ^(٥)
وتعرفت عرفات زاخرة ولم	يخصص كداء منه بالإكداء ^(٦)
ولطاب مرتبع بطيبة واكتست	بردى ين برد ثرى وبرد ثراء ^(٧)
لا يحرم الحرمان خيراً إنهم	حرموا به نوءاً من الأنواء ^(٨)

فإنك تلاحظ لون الجناس واضحاً في هذه الأبيات التي يمدح بها خالد ابن يزيد الشيباني ، وكان والياً على الثغور ، ثم غضب عليه المعتصم وأراد نفيه ،

-
- (١) إعجاز القرآن ص ٥٣ .
 (٢) موضع : من أوضع البعير ، إذا حمله الراكب على السير السريع . الشدية : الناقة الأصيلة . الوجناء : الضخمة . الإدلاج : سير الليل كله ، الإسراء : سير جزء منه .
 (٣) أقر : تخفف أقرى أى أبلغ . المعروف : موضع الوقوف بعرفة . المحصب : موضع رمى الحمار . الهيحاء : الحرب . وأضاف خالد إلى المعروف والهيحاء شهرته بهما كما يقال زيد الخيل .
 (٤) السيل : معروف خالد أو خالد نفسه . طما : ارتفع . البطحاء : بطن مكة . تبطحت : انبسطت . أولاه : نعمه . لو لم يذذه ذائد : لو لم يعقه عائق . وهو يشير إلى توسط ابن أبي ذرّاد عند المعتصم لخالد حتى لا يولييه الحريم ويبقيه في أرمينية والثغور .
 (٥) السيب : العطاء . حراء : جبل بمكة . حرا : فناء . يريد أنه لو تولى مكة لفدا حراء منه أفضية للناس الذين يقصدونه لعطائه ، وإذن كانوا يحلون فيه ويقيمون .
 (٦) تعرفت : عرفت . عرفت : زاخرة : عطاه . الزاخرة : الكثير . كداء : جبل بمكة . الإكداء : قلة الخير .
 (٧) طيبة : المدينة . المرتبع : منزل القوم في الربيع . الثرى يقصد به التراب الندى أو الرطب . ويقصد ببرد الثرى النبات الندى لا المطر . الثراء : كثرة المال .
 (٨) لا يحرم الحرمان خيراً : يدعو لأهل الحرمين أن لا يمنعوا الخير بعد أن حرموا من جود خالد . النوء : المطر والنيث ، ويقصد غيث كرمه .

فرغب خالد أن يكون خروجه إلى مكة ، ثم شفع فيه ابن أبي دؤاد فاستقرّ على حاله . وهنا استغلّ أبو تمام الموقف فجاء يقرىء السلام أهل مكة من خالد المعروف بفعل الحميل وشجاعة الحروب . ثم استمر يجانس بين يلود وذائد ، وبطحاء وتبطحت ، ومينى ومينى ، وحرّاء وحرّاء ، وتعرّفت وعرفات ، وكنداء وإكنداء ، وطيبة وطابت ، والحرمان ويحرم . وليس من شك في أن هذه مهارة فائقة من أبي تمام حين استغل تلك الأماكن في جناسه ، وقد أكثر منه كثرة مفرطة ، ولكن ليس هذا كل ما يلفتنا في جناس أبي تمام بالقياس إلى مسلم أستاذه ، إنما يلفتنا ما فيه من « تصوير » يلتف على هذا الجناس ويحتضنه ، فيعطيه شيات أخرى ، كأنها ليست هي التي نعرفها له ، وأقرأ له هذه الأبيات في مطلع إحدى قصائده لابن الزيات :

مَنْ أَنْتَ عَنْ ذَهْلِيَّةِ الْحَيِّ ذَاهِلٌ وَقَلْبُكَ مِنْهَا مُدَّةٌ الدَّهْرِ أَهْلٌ^(١)
تُطَلُّ الطَّلُولُ الدَّمْعَ فِي كُلِّ مَوْقِفٍ وَتَمَثِّلُ بِالصَّبْرِ الدِّيَارُ الْمَوَائِلُ^(٢)
دَوَارِسُ لَمْ يَجْفُ الرِّبِيعُ رِبْوَعَهَا وَلَا مَرٌّ فِي أَغْفَالِهَا وَهَوَّ غَافِلُ^(٣)
فَقَدْ سَحَبْتَ فِيهَا السَّحَابُ دَيْلَهَا وَقَدْ أَخْسَلْتَ بِالنَّوْرِ مِنْهَا الْحَمَائِلُ^(٤)
تَعْفَيْنَ مَنْ زَادَ الْعُفَاةَ إِذَا انْتَحَى عَلَى الْحَيِّ صَرْفُ الْأُزْمَةِ الْمُتَحَامِلُ^(٥)
لَهُمْ سَلَفٌ سُمُرُ الْعَوَالِي وَسَامِرٌ وَفِيهِمْ جَمَالٌ لَا يَغِيضُ وَجَامِلُ^(٦)

وهو أهداب القطيفة ونحوها .
(٥) العفاة : السائلون . تعفين : خلون
صرف الدهر : حدثانه ونوائبه . الأزمة :
السنّة المجديّة . يقول : خلت هذه الديار من
معروف أهلها وكرمهم النّبي كان السائلون
ينالونه في السنوات المجديّة .
(٦) السلف هنا : القوم المتقدمون للقافلة
وكانوا يقدمون أمامهم فرسانهم . السامر :
القوم يتحدثون في الليالي المقمرة . الجامل :
القطيع من الإبل برعائه وأربابه ، والحي العظيم .

(١) ذهلية الحي : من قبيلة ذهل . آهل :
معمور . وهو في البيت يستبعد سلوه عن
صاحبه ، ويقول على سبيل الإنكار : مَنْ
تعلو عنها وصدرك أبدا أهل بها ؟
(٢) تطل : تسقط ما يشبه الطل من
الدموع . تمثّل بالصبر : تعاقبه حتى تجعله
مثلة ونكالا . الموائل : الدوارس .
(٣) يقول : إن الربيع لا يجفوها ولا يغفل
عن سقيها .
(٤) النور : الزهر . الحمائل : الرياض
والطنافس من القطيفة . أخلت : من الحمل ،

فإنك تحس إحساساً واضحاً بجمال هذا اللون من الجناس الذي كان يتكى عليه أبو تمام في صنع نماذجه ، ولكن احذر أن تظن أن هذا الجمال شيء مستقر في الجناس وحده إنما هو مستقر أيضاً فيما يدور فيه من أوعية « التصوير » التي ترى فيها الطلول تطل اللمع والربيع لا يجفو الربوع ولا يمر بها غافلاً ، ثم تلك السحاب التي تجرر أذيالها وتلك الجمائل التي أختلت بالنور .

وفي هذا ما يجعلنا نلتفت إلى جانب مهم في استخدام ألوان التصنيع ، ذلك أنها تستخدم على طريقتين : الطريقة الأولى أن تأتي متعاقبة لا يتعلّق بعضها ببعض ، كما نجد ذلك عند مسلم في كثير من أحواله ، وكما نجد عند جماعة الصانعين في القرن الثالث من أمثال البحري . أما الطريقة الثانية فتمتزج فيها هذه الألوان ، ويمر بعضها في بعض فتتغير شياتها وهيئاتها ، كما نجد عند أبي تمام في أكثر أحواله . هناك إذن طريقتان في استخدام ألوان التصنيع ، طريقة تستخدم فيها استخداماً بسيطاً ، وطريقة تُعقّد فيها تعقيداً شديداً ، فاللون دائماً يتشعّح بألوان أخرى قد تطوّقه أو تنطقه أو تقع في ذروته أو في حاشيته ، وهي في كل منظر من مناظرها تنهي به إلى ما يشبه أن يكون لوناً جديداً . ونحن ينبغي أن نميز تمييزاً واضحاً بين هذين الصنيعين فنسمي ألوان التصنيع حين تأتي متتابعة دون أن تلتقي أو تتحد باسم « ألوان تصنيع مختلطة » أما حين تلتقي وتتحد ويدور بعضها في أوعية بعض فإننا نسميها باسم « ألوان تصنيع ممزجة » ، فاللون لا يستمر بصورته الأولى بل يأخذ صورة جديدة يتجاذبها لوانان أو أكثر . أما في مجموعة الألوان المختلطة فكل لون يحتفظ بصورته ولا يخرج إلى هيئة جديدة . ولعل أهم لون استعان به أبو تمام على هذا المزج والاتحاد هو لون « التصوير » فقد كان يمزجه — كما رأينا — بالجناس ، وكان يمزجه أيضاً بالطباق والمشاكلة ، واقرأ هذا البيت :

كل يومٍ له وكل أوانٍ خلق ضاحكٌ ومالٌ كتيبٌ

فإنك ترى فيه طباقاً بين الضحك والكآبة ، ولكنه ليس طباقاً خالصاً ، ففيه شيات لون آخر هو لون « التصوير » وكأنما الكلمتان تتكافآن في النسبة إلى

اللونين . لم يعد الطباقي شيئاً منفصلاً يحتفظ بهيئته الخاصة ، بل هو يمتزج بلون آخر وكأنه يحيله عن لونه القديم ، واقرأ هذا البيت :

أَلْبَيْسَتْ فَوْقَ بَيَاضٍ مَجْلَدُكَ نَعْمَةً بِيَضَاءٍ تُسْرِعُ فِي سَوَادِ الْحَاسِدِ

فإنك ترى فيه طباقاً بين البياض والسواد ، ولكنه ليس طباقاً خالصاً فقد انعكس في لون آخر هو لون « التصوير » إذ عبّر عن غيظ الحاسد بالسواد ووصف نعمة صاحبه بالبياض . ولم يكتف بذلك ، بل جعل هذا البياض يسرع في السواد وينتشر فيه ، وانظر إلى هذا البيت :

وَأَحْسَنُ مِنْ نَوْرِ تَفْتَحُهُ الصَّبَا بَيَاضُ الْعَطَايَا فِي سَوَادِ الْمَطَالِبِ

فقد استخدم الطباقي حقاً ولكنه لم يكتف به ، بل أضاف إليه التصوير والحركة . وعلى هذه الشاكلة نجد اللون عند أبي تمام يتعلق به لون آخر فيغير في شياته وصفاته ، وانظر إليه يصنع نفس هذا الصنيع بالمشاكلة إذ يقول :

أَظُنُّ الدَّمْعَ فِي خَدِّي سِيبِي رَسُومًا مِنْ بَكَائِي فِي الرُّسُومِ

فقد استعان على المشاكلة بهذا التصوير الغريب الذي يلتف عليها ، إذ جعل آثار الدمع في خده تشبه آثار ديار المحبوبة . وليس من شك في أن هذه طرافة في التصوير ، وكان يستعين بهذه الطرافة دائماً على لون المشاكلة حتى يعطيه هيئات جديدة ، وانظر إليه يصف صواحه :

لَآلِءٌ كَالنَّجُومِ الزُّهْرِ قَدْ لَبِسَتْ أَبْشَارُهَا صَدَفَ الْإِحْصَانِ لَا الصَّدْفَا

فهن لآلئٌ إلا أنهن متسرבלات بصدف العفاف والطهر ، وليس من شك في أنه صدف غريب غرابة وشي الخلود في قوله :

وَشَنَوْنَا عَلَى وَشَى الْخُلُودِ صَيَانَةً وَشَى الْبُرُودِ بِمُسْنَجَفٍ وَمُهِدٍ

فقد عبّر عن زينة الخلود وما بها من حمرة وتلوين بهذا الوشي الغريب . وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يغمر اللون من الجناس أو الطباقي أو المشاكلة في أصباغ لون « التصوير » بل إن هذه الألوان جميعاً ليمر بعضها في أوعية بعض فإذا هي تتجلى في هيئات وشيات جديدة .

التصوير في شعر أبي تمام

لعل أهم جوانب التصنيع القديم التي كان يستخدمها أبو تمام جانبُ التصوير الذي رأيناه يمتزج بالجناس والطباق والمشاكلة ، فقد كان أبو تمام يُشغفُ به شغفاً شديداً ، واستطاع أن يحلله إلى أصباغه المختلفة ، وأن يستخدمها استخداماً واسعاً في شعره ، بحيث لا نجمع طائفة من صوره حتى تخرج لنا منها أصباغ تحكى أصباغ الطيّف وهي أصباغ لا تتقيد بعدد ولا بوضع ولا بشكل خاص ، ومع ذلك فنحن نستطيع أن نلاحظ في وضوح أنه كان يعتمد على صبغ « التدبيج » ، حتى يعطى لصوره ألواناً حسية ملموسة ، كما نرى في مثل قوله :

كأن سوادَ الليل ثم اخضراره طيالة سود لها كُفَّ خضر^(١)

وقوله في عتاب صديق :

لا تبعدن أبداً وإن تبعد فما أخلاقك الخضر الربى بأبعاد

وإن الإنسان ليخيل إليه كأن أبا تمام استوعب جميع صور التدبيج في شعره ، وكان ما يزال يُحكم في صوره حتى يقول :

وصلت دموعاً بالنجيع فخدتها في مثل حاشية الرداء المُعلّم^(٢)

فالدموع اختلطت بالدم وسالت على خدها حتى أصبح كأنه حاشية لرداء مخطط ، أرايت إلى هذه الصورة ؟ إن أبا تمام يعتمد في ضبطها على « التفصيل » في التدبيج ، وهو كثيراً ما كان يلجأ إليه كأن يقول :

نضاً ضوءها صبغ الدُّجْنَة فانطوى لبهجتها ثوب الظلام المجزع^(٣)

(١) طيالة : جمع طيلسان ، وهو ثوب فارسي . الكفف : الحواشي .

(٢) (٣) نضاً : خلع : المجزع : المختلط سواده بياضه .

(٢) النجيع : الدم .

وأى طرافة وبراعة في التدبيج تبلغ هذا التصوير وما به من خيال وتلوين ،
فتلك صاحبه تخلع صبغ الليل بنورها ، وهو صبغ تجرى فيه خطوط من البياض
والسواد ، وانظر إلى قوله :

خضبت خدّها إلى لؤلؤ العقد دَمًا أن رأت شَوَاتِي خَضِيبًا^(١)
يقول إن صاحبه قد خضبت خدّها بالدمع إذ رآته قد اشتعل رأسه شيئاً ،
ولكنه لم يكتف بهذا التصوير والتدبيج ، وكأني به أراد أن يجعلنا نشاهد منظر
هذه الدموع وهي تتساقط ، فأضاف الوضع وقال إلى لؤلؤ العقد ، وبذلك جعلنا
نرى الصورة رؤية كأنها حقيقية فالدموع تتناثر على لؤلؤ العقد وتختلط بجباته وألوانه .
والحق أن أبا تمام كان يحسن هذا الصبغ في تصويره إحساناً شديداً ، وهو
إحسان ينسبنا مسلم بن الوليد ، بل هو ينسبنا ابن الرومي ، وكان يُعْنَى
بالصوير في شعره إلا أنها عناية يقلد فيها أبا تمام أستاذه في هذا الفن ، وكان
يستعير منه هذا الصبغ من التدبيج ، كما كان يستعير منه صبغين آخرين ،
هما « التجسيم » و « التشخيص » . أما التجسيم فقد ملأ به أبو تمام شعره إذ نراه
يجسّم المعاني في صور مادية حسية حتى تثبت في نفوسنا كأن يقول :
راحت غَوَانِي الحَيَّ عَنْكَ غَوَانِيَا يلبسنَ نَيَّأً تَارَةً وَصُدُودَا
أَحْلَى الرجال من النساءِ موافعا من كان أشبههم بهن خُلُودَا
فقد جسّم النأي والصدود في هذه الثياب الغريبة غرابة ثوب الزمن في قوله
لبعض مملوحيه :

ومن زمنِ أَلْبَسْتَنِيهِ كَأَنَّهُ إِذَا ذَكِرْتَ أَيَّامُهُ زَمَنُ الْوَرْدِ
وهي كلها أثواب غريبة غرابة ذلك الشَّنْف من مآثر ممدوحه إذ يقول :
حتى لو أن الليالي صوِّرتْ لغدت أفعاله الغُرُّ في آذانها شُنْفًا^(٢)
وصاغ أبو تمام من هذا التجسيم وشياً كثيراً في أشعاره بل صاغ بدعاً
وخيالاً رائعاً على شاكلة قوله :

(١) الشواة : جلدة الرأس . خضيبا : (٢) الشنف : القرط .
مصبغة بالحناء من أجل الشيب .

وركب يساقون الركاب زُجاجةً من السَّير لم تقصد لها كف قاطب^(١)
فقد أكلوا منها الغوارب بالسرى وصارت لها أشباحهم كالغوارب^(٢)

وكان الشعراء منذ الجاهلية يتحدثون كثيراً عما تصنعه كثرة السرى بإبلهم من هزال ونحول حتى يقولون إن سنامها تأكل . ولم يكده يلم أبو تمام بهذا المعنى حتى أخرجه في تلك الصورة الخيالية المبعدة في الخيال ، فإذا الراكبون يسقون إبلهم خمرًا من السير لم تخرج بماء ، وفي أثناء ذلك تذوب أسننتها ويصيبهم من الضمور ما يجعل الناظر من بعيد ، يظنهم أسننتها الحقيقية . ويمضي في القصيدة بمدح أبا دلف العجلبي ، فيقول مضيفاً وشياً واضحاً من التشخيص :

تكاد مغانيه تهش عِراصها فركب من شوق إلى كل راكب
يرى أقبح الأشياء أوبىة أمل كسنته يد المأمول حللة خائب

فالمغاني تهش سروراً للنازلين ، بل وكأنها تريد أن تقصد العفاة لأن تنتظرهم حتى يقصلوها . أما هو فلا يرى قبحاً أقبح من ثياب الحية والفشل . والقصيدة جميعها صور من هذا الطراز . ولا يزال يفتن بهذا الخيال الرائع ، الذي تنتقل في مباحجه وخاصة حين يصور الطبيعة ، وقصيدته :

رقت حواشي الدهر فنهني تمرمرٌ وغدا الثرى في حلتيه يتكسر^(٣)

من فرائده في وصف الربيع ، وقد جعله فاتحتها . وواضح أنه في المطلع يمثل الدهر في تلك الحواشي الزاهية المشرقة التي يتمايل فيها الثرى وكأنه عروس تشنى في حلبيها وتكسر في زينتها . ويستمر فيتصور الربيع مجعاً للشتاء والصيف ، فمن هذين الضدين اللذين يتماثلان في طقسه وفيما أنبت الشتاء وأخرجته من نوره يتألف منظره البهيج ، وما يزال حتى يقول :

ونددى إذا ادَّهنت به لِحَمِ الثرى خِلت السحاب أناه وهو مغدّر^(٤)

(٣) تمرمر : تمايل ليناً ونعمة ، يتكسر : يثنى .

(٤) الهم : جمع لمة وهي الشعر المجاور شمة الأذن . مغدّر : ذو غدائر .

(١) القاطب : مازج الخمر بالماء .

(٢) الغوارب : الأسنة ، والسرى : السير ليلاً .

فهو يتصور النَّدى بكرياته اللؤلؤية طيباً سقط من غدائر السحاب وشعره
المسترسل على لم الثرى ولحاه من العشب والأشجار . ونمضى معه فيقول :

من كل زهرة ترققُ بالنَّدى فكأنها عينٌ إليك تُحدِّرُ^(١)
تبلو ويحجبها الجسيمُ كأنها عذراءُ تبلو تارةً وتَخَفَّرُ^(٢)
حتى غدت وهمدأتها ونجادها فثنتين في حُللِ الربيع تَبَخَّخَتُرُ^(٣)

وليس من شك في أن هذا تشخيص رائع . وقد ذهب أبو تمام يعمم هذا
التشخيص في جميع صورته وأفكاره ، ولم يقف به عند هذا الجانب من شعر
الطبيعة ، بل نشره في جميع جوانب شعره . على أن هذا الصنيع كان محور حملة ،
شديدة عليه ، حملها النقاد المحافظون من أمثال الآمدي ، وقد فتح فصلاً في
كتابه (الموازنة) استعرض فيه طائفة من أبيات هذا الصَّبغ وصلفها بالقبح ، غير
أن القبح عند الآمدي لا يعني قبح الصورة ، إنما يعني — كما يقول — خروج أبي تمام
على تقاليد العرب في استخدام الاستعارة ، إذ هم يستخلصونها « فيما يقارب المشبه
ويدانيه أو يشبهه في بعض أحواله أو يكون سبباً من أسبابه فتكون اللفظة المستعارة
حينئذ لا ثقة بالشئ الذي استعيرت له وملائمة لمعناه »^(٤) . وهنا يظهر التحكم في
الفن والفنانين ، فمن قال إن الشاعر أو الفنان ينبغي أن لا يخرج دائماً على التقاليد ؟
إن من حق الفنان أن يجدد وأن يقترح من الأدوات ما يريد . ولعل التبريزي
كان أكثر دقة من الآمدي حين قال إن أبا تمام له مذهب خاص في الاستعارة .
وما دامت المسألة مسألة مذهب فقد كان يحسن بالآمدي وأمثاله من النقاد
المحافظين أن يخضعوا لهذا المذهب الجديد ، وأن يعرفوا أن هذا نوع آخر
في الاستعارة ليس هو الاستعارة المألوفة ؛ ومن الممكن أن يأتي ناقد ويسميه اسماً
جديداً لا يتصل بالاستعارة ، وهم أنفسهم قد سموه الاستعارة المكنية على نحو

(١) زهرة : زهرة ، ترقق بالندى : يضطرب فيها . تحطر ، يريد تحطر اللمع وهي ناظرة إليك .
(٢) الجسيم : نبات كثيف . تخفر : تستحي فتختفي .
(٣) الوهدات : السهول المنبسطة ، النجاد : التلال .
(٤) الموازنة بين الطائيين ص ١٠٧ .

ما نعرف في كتب البلاغة العربية ، ولكنهم عادوا فاحتكموا إلى التشبيه في بيان هذه الاستعارة ، وبذلك لم ينفع الاسم المقترح وعاد الخلط والإبهام .

وإنه ليحسن أن تفصل هذا الصِّبْغ من التصوير عن الاستعارة ونصنع صنيع أصحاب البلاغة من الغربيين إذ سموه باسم « التشخيص »^(١) (Personification) وفصلوه عن المجاز (Metaphor) وكان يسميه أرسططاليس قوة وضع الأشياء تحت العين^(٢) ، إذن كنا لا نقع في عيب أبي تمام ولومه على أساس تصور القدماء ونُقَّادهم لهذا الجانب من التصوير .

وإنه لينبغي أن نعرف أن أبا تمام لم يحدث هذا الصِّبْغ في اللغة العربية إحداثاً ، فمن قبله نجد له أمثلة منتشرة في النصوص القديمة ، وذكر ابن المعتز في كتابه البديع طرفاً^(٣) منها ، من ذلك قوله تعالى : « هو الذي أنزل عليك الكتاب منه آيات محكمات هن أم الكتاب » ، وقوله عز وجل : « أو يأتيهم عذاب يوم عقيم » : وجاء في الشعر الجاهلي ، يقول امرؤ القيس في وصف الليل :

فقلت له لما تمطى بصلبه وأردف أعجازاً وناءً بكككل^(٤)
ويقول طُفَيْل :

وجعلت كورى فوق ناجية يقات لحم سنامها الرّحل^(٥)
ويقول لبید :

وغداة ریح قد كشفت وقرّة^(٦) إذ أصبحت بيد الشمال زمامها^(٦)

(٤) تمطى : امتد . صلبه : ظهره .
الأعجاز : جمع عجز ، وهو مؤخر الحيوان .
ناء بكلكل : نهض بصدرة .
(٥) الكور : الرّحل . الناجية : الناقة القوية السريعة .

(٦) القرّة : ما يصيب الإنسان من القر وهو البرد . الشمال : الريح . يريد أنه كف أذى الريح والبرد بتوزيع الطعام على الفقراء .

(١) J.F. Genung, The Working Principles of Rhetoric, p. 84.

(٢) انظر الفقرة الحادية عشرة في كتاب العبارة من مؤلف الخطابة لأرسططاليس في مجموعة W. D. Ross, The Works of Aristotle, Vol. XI.

(٣) انظر كتاب البديع طبع كراتشكوفسكى ص ٣ وما بعدها .

ولكن أبا تمام أكثر منه واتخذته مذهباً له يستغمر فيه أبياته، فماتزال تتألق في صبغ عجيب . والحق أن الآمدى لم يكن موفقاً هو وأضرابه من النقاد المحافظين حين وضعوا لصبغ التشخيص قاعدة وأخذوا يناقشون أبا تمام على أساسها . على أن هناك جانباً في تصوير أبي تمام خلطوا بينه وبين صبغ التشخيص ونقص جانب « الإغراب في التصوير » إذ كان يغرب أحياناً فيأتى بصورة غير مألوفة كهذا البيت يقوله في بعض مملوحيه :

كأننى حين جردتُ الرجاء لهُ غصّاً صببتُ به ماءً على الزمنِ

فقد كان الآمدى يستقبح منه أن جعل الزمان كأنه صبّ عليه ماء ؛ وهى ليست صورة قبيحة . هى غريبة ولكن غرابتها لا تنفى تعبيرها عن فكرته وما احتوته من جمال ، ومن ذلك قوله :

حتى إذا اسودَّ الزمان توضّحوا فيه فغودر وهو فيهم أبلق^(١)

فقد كان الآمدى ينكر هذه الصورة التى جعل فيها الزمان أبلق ، كما كان ينكر كبد المعروف فى قوله :

لدى ملكٍ من أيكّةِ الجود لم يزلْ على كبدِ المعروف من فعله برْدُ
وأنكر إنكاراً شديداً أن يجعل للشّاء أخدعا فى قوله يصور انتصار أبى سعيد
الثغرى فى بعض معاركه مع الروم وقد تراكت الثلوج :

فصربتَ الشّاءَ فى أخذِ عَيْنِهِ ضربةً غادرته قودارَ كُوبَا^(٢)

والبيت بدون شك طريف ، إذ جعل أبو تمام الشّاء بوعوثة ثلوجه فرساً جامحاً ، وجعل انتصار أبى سعيد فيه كأنه ضربة مسدّدت إليه ، فقضت على جموحه وشراسته وجعلته سهل القِياد ذلولاً . ولكن الآمدى لا يُعجّب بالبيت لأن فيه الاستعارة المكنية التى يرى فيها خروجاً على عمود الشعر العربى ، وإذا رجعنا إلى البيت فى الديوان وجدنا معه أبياتاً رائعة تكمل صورة هذا الانتصار الذى رفع به

(١) توضّحوا : بانوا . والقود : الذلول .

(٢) الأخدع : عرق فى صفحة العتق ،

أبو سعيد رأس الدولة العباسية في صراعها مع دولة الروم الشرقية ، وهي تجرى على هذا النمط البديع .

لقد انصبت الشتاء له ووجد
طاعنا منحر الشمال متيحا
في ليل تكاد تبقى بخند الش
فصربت الشتاء في أخذ عينه
لو أصحنا من بعدها لسمعنا
ه يراه الرجال جنة ماقطوبا (١)
لبلاد العلو موتا بجنوبا
منس من ريحها البليل شحوبا
ضربة غادرته قودا ركوبا
لقلوب الأيام منك وجيبا (٢)

وهي قطعة بديعة ، تصور أعداء أبي سعيد في الشمال ومعهم الثلوج ، وهو يقتحم عليهم من الجنوب معاقلهم فيحططها حطما .

والحق أن هذه الصور جميعا التي وقف عندها الأمدى (٣) ليست قبيحة ، إنما كل ما يمكن أن يقال أن طائفة منها غير مألوفة ، وأن أبا تمام قد ينسبه تعمقه في مذهبه وشغفه بالصور والتصوير ما قد يكون في بعض رسومه من صور غريبة ، وهي إن دلت على شيء فإنها تدل على أنه كان يعجب إعجابا شديدا بما يتخذه في حرفته من أدوات فنية جديدة ، وهي جميعها أدوات كان يريد بها أن يزخرف الفن ويزينه ، غير أنه كان يقع من حين إلى حين على زخرف غريب غير مألوف ، فيتشبث به خصومه ويبالغون في الإزراء عليه .

ومن المحقق أنه كان في جوانب كثيرة من هذه الصور الغريبة يحاول أن يجدد وأن يلائم بين العصر وأفكار الشعر كما نرى في مثل قوله :

سلوت إن كنت أدري ما تقول إذن جعلت أنملة الأحزان في أذني

فتلك أنملة غريبة غرابة تلك الصورة إذ يقول :

أتاني من الركببان ظن ظننته لففت له رأسي حياء من المجد

والارتجاف .

(٣) الموازنة ص ١٠٧ وما بعدها .

(١) انصبت : رجعت مسرعا ، والجهم

القطوب : المبوس .

(٢) أصحنا : أصفينا . الوجيب : الخفقان .

فهذا الغطاء لوجهه من الحجل غريب ! ولكن من يقول بأن الشاعر ينبغي أن يقف دائماً عند الذوق القديم ولا يكون رائداً لبدع جديد .

ومهما يكن فقد كان أبو تمام يحاول أن يبتكر في الصور وأن يغرب فيها ، وما فائدة الرق العقلي الحديث الذي أصابه الشاعر العباسي في القرن الثالث إن لم يستوعب في شعره مثل هذه الصور الجديدة . ولعل ذلك أهم ما يفرق بين فنه في التصوير وفن أستاذه مسلم ، كما يفرق بين فنه وفن ابن الرومي ، فإن التصوير لم يستغرقهما على نحو استغراقه لأبي تمام ، وإن الإنسان ليخيّل إليه كأنما أصبح الشعر عنده ضرباً من لوحات الرسامين ، فهو معنى فيه دائماً بالتصوير ، مشغوف بكل خيال نادر طريف .



استخدام أبي تمام لألوان تصنيع جديدة

وأبو تمام لا يقف بفنه عند هذه الألوان القديمة من التصنيع التي يبتهج بها الحيس ، بل نراه ينفذ إلى ألوان جديدة يبتهج بها العقل ، وهي « ألوان قائمة » كانت تتسرب إليه من الفلسفة والثقافة العميقة . وفي هذه الألوان القائمة الجديدة تستقر مهارته إذا قسناه بغيره من الشعراء الذين سبقوه أو عاصروه ، فقد استطاع أن يستوعب الفلسفة والثقافة وأن يحولهما إلى فن وشعر ، إذ تتعلق بهما ألوان التصنيع السابقة ، أو بعبارة أدق يتعلقان هما بتلك الألوان ، فإذا كل لون منها يعبر عن فكر عميق ، فالطباق والحناس والتصوير والمشاكلة ، كل ذلك يزدوج بالفلسفة وألوان الثقافة القائمة ، فيجلّله الغموض في كثير من جوانبه وأجزائه ولكن أي غموض ؟ إنه « الغموض الفني » الذي يشبه تنفس الفجر ، فالأفكار والصور وكل ما يعتمد عليه أبو تمام من ألوان يلتف في ثياب من هذا الغموض ، بل في ألوان قائمة من هذه الظلال التي لا تحجب النور ولكن ترسله بقلندر ، فيضني على كل ما يمسه حسناً وجمالاً .

وقد وقف العباسيون طويلاً عند هذا الجانب من « الغموض الفني » عند

أبي تمام وتحدثوا عما فيه من صعوبة والتواء ولم يتحدثوا عما فيه من بدع وجمال . يقول الآمدي عنه إنه « ينسب إلى غموض المعاني ودقتها وكثرة ما يورده مما يحتاج إلى استنباط وشرح واستخراج »^(١) ويروى الرواة أن أعرابياً سمع قصيدته (طلل الجميع لقد عفوت حميداً) فقال : إن في هذه القصيدة أشياء أفهمها وأشياء لا أفهمها فإذا أن يكون قائلها أشعر الناس وإما أن يكون جميع الناس أشعر منه^(٢) . وليس من شك في أن هذا الأعرابي كان صاحب حس مرهف دقيق ، ويقص^٣ الآمدي أن ابن الأعرابي اللغوي المعروف سمع شعره فقال « إن كان هذا شعراً فكلام العرب باطل »^(٣) . ولعل من الطريف أن أبا العباسي^٤ سئل سمعه ينشد إحدى قصائده فقال له لماذا لا تقول ما يفهمهم ، فأجابه على البديهة وأنت لماذا لا تفهم ما يقال^(٤) : وكأني بأبي تمام يعلن عن اتجاه جديد في الشعر العربي فقد تطور هذا الشعر وتطور معه صاحبه ، ولم يعد عملاً شعبياً بل أصبح عملاً عقلياً راقياً ، فالشاعر ليس من واجبه أن ينزل إلى الجمهور بل يجب على الجمهور أن يصعد إليه . وهذه الفكرة فكرة ارتفاع الشعر عن الجمهور نراها عند أبي تمام لأول مرة في تاريخ الشعر العربي ، وهي إحدى الأفكار المهمة التي تثار في النقد الحديث فهل يحسن بالشاعر أن يسير وراء الجمهور أو يحسن به أن يصعد بالجمهور إلى آفاقه العليا من الفلسفة والثقافة والعمق والدقة ؟ إن الشعر يكون في أول أمره شعبياً ثم يظهر النثر ويرقى الفكر ويصبح ترفاً ، فلا يكون لعامة الناس إنما يكون لخاصتهم من المثقفين ثقافة عميقة . وهذا ما حدث في العصر العباسي عند أبي تمام ، فقد أصبح الشعر ترفاً وأصبح الشاعر لا يقصد إليه إلا ليرضى الطبقة المثقفة الممتازة ، لا ليبر عن شعور الجمهور كما كان الشأن في القديم . وإذن فليس من حق ناقد غير مثقف بالثقافة الحديثة أن يطلب إلى أبي تمام النزول من هذا الأفق الذي اختاره لنفسه . ليس ذلك من حق أبي العميش ولا من حق اللغويين أمثال ابن الأعرابي ، إنما هو من حق المثقفين في عصره بالثقافة الحديثة الذين

(١) الموازنة للآمدي ص ٢ .
 (٢) أخبار أبي تمام للصولي ص ٢٤٥ .
 (٣) الموازنة للآمدي ص ٤ .
 (٤) معاهد التنصيص ١٥/١ .

يسميهام الآمدى أصحاب المعانى والفلسفة ، وهل يجوز فى هذا العصر الذى نعيش فيه أن نحكم فى شاعر مثقف بالثقافة الحديثة ناقداً لم يتقن بهذه الثقافة ولم يأخذ بحظ منها ، كما هو الشأن عند أبى العميثل وابن الأعرابى بالقياس إلى أبى تمام ؟ إننا لا نشك فى أن مثل هذا الناقد لا يصلح للحكم على شاعر يختلف عنه فى المزاج والثقافة .

ونحن لا نصل إلى القرن الثالث حتى يختلّ التوازن بين النقاد والشعراء فقد كان أكثر النقاد من الرواة واللغويين الذين لا يتصلون بالثقافة الحديثة ، فكهروا الحديث على هذا الأساس وأحبوا ما اتصل بعمود الشعر العربى وآثروه على ما يتصل بعمود الفلسفة والثقافة الحديثة . ونحن لا نستجيب لحكم هذه الطائفة على أبى تمام بل نحن نقف مع أنصاره من أصحاب المعانى والفلسفة ، فإن من يطلب اللذة العقلية فى الفن لا بد أن يعجب بهذا الشاعر المتفلسف الذى ما يزال يستهدف للخواطر الباطنة والمعانى العويصة ، فإذا هو يتعثر فى بعض الأساليب والتراكيب ، وإذا هو ينحرف عن عمود الشعر المألوف ولكنه انحراف محبب إلى نفوسنا رغم لوم اللاتمين ونقد الناقلين .

ومهما يكن فإن شعر أبى تمام يستحوذ على صعوبات كثيرة إذ نراه يمثل بكثير من الأسرار الغامضة التى تجعل الإنسان يخرج عن نطاق نفسه ويسير مع الشاعر كما يريد له فى هذا العالم الحالم . أما ما فيه من صعوبة والتواء فذلك طبيعى عند شاعر كان يعتمد فى شعره على الفلسفة والفكر والدقيق ، وهل يمكن لشاعر يلعب العمق والخفاء فى شعره وتلعب الفلسفة والثقافة فى فنه أن يعبر تعبيراً مألوفاً ؟ إنه يبحث ويجرب ، وكل عبارة عنده إنما هى بحث وتجربة ، وقد يخطئ أحياناً فى بحثه وتجربته لأن اللغة لم تتعود التعبير عن مثل هذه الأبحاث والتجارب . إنه يبتكر أفكاراً وصوراً جديدة ، ولكنه يحس دائماً أن اللغة لا تستطيع أن تؤدّى ما يريد ، وما اللغة ؟ إنها ليست إلا رموزاً غامضة ، وإن نظرية اللغة لتحتمل حيزاً واسعاً فى دراسات النقد الحديث ، وقد كتب «ريتشاردز» و«أوجدن» كتاباً قيماً فى هذه النظرية سمياه معنى المعنى (The Meaning of Meaning)

ونحن نرى هذا الكتاب يقرر منذ الفصل الأول أن الكلمات ليست إلا رموزاً تؤدي بها ما في أنفسنا، وهي رموز ناقصة لا يستطيع الإنسان أن يضبط مدلولاتها أو يحددها إلا ما اتصل منها بالأعلام وأسماء الأماكن، أما ما يتصل منها بالمعنويات والعواطف فإنه غير مضبوط ولا محدود. ويعرض الكتاب لقوة الكلمات في الرموز وما يسودها من غموض وإبهام وما قام به الفلاسفة والسوفسطائيون من ضبط مدلولاتها وما صنعه أرسططاليس في منطقته من ذلك الضبط. ويتحدث الكتاب عن أهمية الشروح والتفاسير في فهم الشعر وأنها دليل على أن معانيه وضعت في رموز. وما يزال الكتاب يبحث بحثاً واسعاً طريفاً في صعوبة اللغة وصعوبة التعبير بها وما يكتنف الألفاظ من تحوير في استعمالاتها المختلفة عند الأدباء، بحيث يمكن أن يقال إن للكلمات وظيفة لغوية أو معجمية، ولكن هذه الوظيفة تضاف إليها وظائف أخرى حسب رغبات الأدباء والشعراء وما يريدونه في عباراتهم بتلك الرموز القاصرة، ومن أجل ذلك كانوا يحرفون في مدلولاتها تحريفاً واسعاً حتى يستطيعوا أن يعبروا عن المعاني التي تختلج في نفوسهم، وهي معانٍ أوسع من تلك الأدوات اللغوية التي اصطلاحنا عليها، بل هي أصعب من أن تؤديها، ولذلك كان من حقهم أن يحجروا فيها حسب إراداتهم الفنية. والكتاب يفيض بأبحاث واسعة في صعوبة اللغة والتعبير الفني.

وإنما سقنا هذا الكلام أمام بجانب الغموض والمعاني العويصة في شعر أبي تمام لأن هذا الجانب أثار ضجة واسعة حول شعره وفنه في النقد العباسي، وهي ضجة تشبه — من بعض الوجوه — تلك الضجة التي شبت في فرنسا حول مذهب الرمزيين حين تفرع عن مذهب البرناسيين (Les Parnassiens) فكما كان هؤلاء يعنون بالموسيقى والجمال المادي ويعيبون على الرمزيين غموضهم، كذلك كان كثير من النقاد والأدباء في العراق ينحرفون عن أبي تمام وغموضه في فنه، ويظهرون ميلاً إلى الجمال الصوتي عند البحري وأمثاله، وكما كان الرمزيون حديث الحى اللاتيني والمنتديات الأدبية في أواخر القرن التاسع عشر، كذلك كان أبو تمام وفنه حديث المنتديات في بغداد ومجالس الأمراء والوزراء.

وقد أحدث هذا الصراع في فرنسا بين الرمزيين وغيرهم موجة واسعة من النقد ، وظهرت كتب وأشعار تنعى طريقهم ، كما نجد عند فكير (Vicaire) الشاعر الفرنسي الريفى^(١) وغيره . وحدث مثل ذلك في العراق إزاء أبي تمام ، إذ نرى ابن المعتز الشاعر يكتب رسالة في مساويه^(٢) ، واتسعت هذه الموجة من النقد في فرنسا ، ولا تزال آثارها إلى اليوم ، كما اتسعت في العصر العباسي عند العرب ، ووُجد لها أنصار ومعارضون كثيرون ، وكُتبت حولها كتب متعددة ، فكُتِبَ الصولي وكتب الآمدى وكتب غيرهما . وكان ذلك حرياً أن ينقل الشعر العربي نقلة واسعة ، غير أن خصوم أبي تمام ظلوا يزعمون أنه لا يضيف جديداً إلى الفن إلا صعوبة وعسراً في التعبير ، وتلوّموه من أجل ذلك كثيراً ولم يلتفتوا إلى أنه كان يحوّل في مجرى الشعر العربي وفي منابعه ، فليست المسألة مسألة صعوبة أو غرابة في التعبير والتصوير كما ظن الآمدى وأمثاله ، إنما هي مسألة اتجاه جديد في الشعر . ونفس أنصار أبي تمام لم يستطيعوا وصف فنه على نحو ما نجد في النقد الفرنسي الحديث إزاء الرمزيين ، ولذلك ظلت مدرستهم قائمة في فرنسا ، وتعدد أفرادها من أمثال (Verlaine) ومالارمييه (Mallarmé) كما تعدد تلامذتها ، أما أبو تمام فلم ينهض به أحد إلا نهوضاً قاصراً على نحو ما رأينا عند الباحثين من جهة ، وعلى نحو ما سنرى عند ابن المعتز من جهة أخرى .

ومن عيب النقد العربي أنه لم يكن يتصور فكرة المذاهب والمدارس كما نتصورها في عصرنا الحديث ، ولذلك كنا نجد دائماً عند أصحابه خلطاً في فهم المذاهب والاتجاهات الفنية ، وكان من الصعب أن ينجح اتجاه فني جديد ، وأكبر الظن أن ذلك كان من أهم الأسباب التي حالت دون التجديد الواسع في الشعر العربي ، فهذا أبو تمام يُدخل الغموض والدقة والفلسفة في الفن ، فلا يناقشه النقاد في أصول هذا العمل ، إنما يناقشونه في أسلوب ملتو أو عبارة غريبة أو صورة غير

مألوفة ، يناقشونه في ظاهر العمل ويتركون باطنه ، وما ينساب فيه من تلك الينابيع الفلسفية والثقافية التي تلوّن شعره بألوان خاصة .

على أن وقوف النقاد العباسيين عند جانب الصعوبة والالتواء في هذا « الغموض الفني » جعلهم لا يلتفتون إلى بجانب الجمال فيه ، إذ كان أبو تمام يستخدم الثقافة والفلسفة في شعره استخداماً فنياً واسعاً ، يحاول بهما أن يحدث لنفسه أسلوباً متموجاً بالفكر زاهياً بالعقل شديد الحركة والحياة . ومن الصعب أن نفسر ما في هذا الأسلوب من تموج عقلي ، فإن أبا تمام لا يقف به عند جانب معين من ديوانه أو أبياته ، فهو ينشره فيها جميعاً كما ينشر الربيع خضرته على جميع النباتات والأشجار . ونحن لا نبالغ إذا قلنا إن شعر أبي تمام خير مثل تصور ربيع الفكر العربي ومقدراته على الازدهار والإثمار ، وكما أن الربيع لا يُحجّز بقطع خاصة من الرياض ، كذلك هذا الضرب من « التلوين العقلي » عند أبي تمام وما يصحبه من ضباب وغموض ، فإنه يعمّ به جميع أشعاره حتى ليخيّل إلى الإنسان كأنما فارق التفكير الفني عند العرب هيئاته القديمة المعروفة إلى هيئات جديدة ، ما يزال يغير فيها هذا التلوين العقلي الواسع الذي يثبت أبو تمام في جميع أطراف أسلوبه .

ونحن لا ننكر أن هذا الجانب وما صحبه من غموض أحدث كثيراً من العقد في رُقّع النسيج العام لشعر أبي تمام ، ولكنها عُقْدٌ زاهية تدخل في مواد النسيج فتكسبه عمقاً وبعداً في الفكر والخيال . وقد أحدثت هذه العقد مظهرين عامين في شعره لا نشك في طرافتهما ولا في جمالهما ، أما أولهما فدقة التفكير وعمق التصوير ، وقد راح ينشرهما في كل شقٍّ من شعره كأن يقول في وصف روض :

ومعرّسٍ للغيث تخفق فوقه^١ رايات كل دجُنّة وطفاء^(١)

وطفاء : ذات أهداب ، ويقصد بها خيوط المطر . ويريد بالرايات البرق .

(١) المعرس : المنزل ينزل به المرتحلون في آخر الليل . الدجنة هنا : السحابة المظلمة .

نُشِرَتْ حَدَائِقُهُ فُصِرْنَ مَا لَفَا لطرائف الأنواء والأنداء (١)
فسقاه مسكُ الطَّلِّ كافورَ الندَى وانحلَّ فيه خَيْطُ كلِّ سماءٍ

فقد عبّر عن السحب التي يتلأأ البرق في أطرافها بالرايات المطرزة التي تخفق بالريح ، ولكن ليس هذا ما يلفتنا في الأبيات إنما يلفتنا الشطر الأول من البيت الثالث ، فقد أبعد على نفسه فيه ، إذ ذهب يقول إن مسك الطلّ يسقى الروض كافور الندى ، وهي صورة معقدة ، فإذا يريد أبو تمام بمسك الطلّ ؟ وماذا يريد بكافور الندى ؟ أما مسك الطلّ فإنه يريد به الرائحة العطرية التي تعبق من الروض إثر الطل والمطر الخفيف ، وأما كافور الندى فإنه ذلك الرشاش الذي تُعقّد قطراته بيضاء على أوراق الروض كالكافور ، وليس من شك في أن هذه صورة مركبة ، ولكنها تعبق بالمسك والطيب ، وهذا التلوين العقلي الغريب الذي يتضوع به ديوان أبي تمام كما يتضوع الزهر بشذاه . ويقول النقاد من أمثال الآمدي إن شعر أبي تمام غامض ، ولكن أى غموض ؟ إنه غموض أوقات السحر التي كان يُعجّب بها أبو تمام ؛ وإنه لتنحلّ فيها خيوط من الضياء على حد تعبيره وهل هناك أجمل من تصويره لسقوط المطر بتلك الخيوط التي تنحلّ في الروض ؟ ! إنه تصوير طريف قلما يقع في ذهن شاعر إلا هذا الذي يستوعب الثقافة والفلسفة وتتحولان عنده إلى طرائف من العمق في التفكير والتصوير .

وكان يقابل هذا المظهر من دقة التفكير وُبعد التصوير مظهر آخر من الغموض الزاهي انتشر في شعره ، ونقص ما نجده في أبياته من « وفرة الاحتمالات » إذ يكثر فيها التأويل والشرح لما تمتاز به من عمق وإغراق في التفكير والخيال ، وتتعدد الشروح والتأويلات ، وتخرج من ذلك صور وتفسيرات على وجوه شتى . وقد عني القدماء بهذا الجانب من الغموض عند أبي تمام ، وكتب المرزوقي فيه بحثاً طريفاً سماه (المشكل) عرض فيه للمشكل من أبياته ، وراح يذكر ما يمكن أن توجه به من تأويلات طريفة ، فمن ذلك قوله :

(١) الأنواء : الأمطار .

ولمّا فأنظمت كل شىء دونها وأنار منها كل شىء مظلم.
 يقول المرزوقى : « لما جزعت لفراقها اشتد جزعها على فأظلم كل شىء فى
 عيني سواها ومن دونها ، وبان لى ووضح من مكتوم أمرها ومكنون ودّها لى
 ما كان مغيباً عني ومظلماً على . ويجوز أن يكون المعنى ارتفعت لما أحست
 بالفراق وتولّتهت فألقت قناعها فأظلم كل شىء دونها لسواد شعرها فأنار كل شىء
 مظلم من بياض وجهها ، والأول أوضح وأجود »^(١) ، ويقول التبريزى : « وقد
 يؤدّى لفظ الطائى معنى آخر وهو أن الأشياء أظلمت دونها أى غيرها . . وقوله
 وأنار منها كل شىء مظلم أى من حسناتها تضىء الأشياء المظلمة »^(٢) .
 وهذه الوفرة من الاحتمالات كما تأتى من دقة المعنى وبُعده تأتى أيضاً من
 ثقافته ، ولعل مما يوضح ذلك من بعض الوجوه قوله :

طال إنكارى البياض ولو عُمر رت شيئاً أنكرت لون السواد

يقول المرزوقى : « يحتمل هذا البيت وجوهاً : أحدها ما قاله الأعرابى لما
 استوصف حاله ، فقال كنت أنكر الشعرة البيضاء فقد صرت الآن أنكر الشعرة
 السوداء ، والثانى إن عُمرت شيئاً اسودّ من لوني وجلدى ما كان مبيضاً فأنكرته ،
 وهذا كما قال العريان بن الهيثم لما سأله عبد الملك عن حاله فقال ابيض منى
 ما كنت أحب أن يسودّ واسودّ منى ما كنت أحب أن يبيض . . . فى كلام
 طويل ، ثم قال العريان :

وكنت شبابى أبيض اللون زاهراً فصرت بُعَيْدَ الشيب أسود حالكا
 والثالث إن عُمرت شيئاً أنست بالبياض وسكنت إليه حتى أكون منكراً للسواد
 إنكارى الساعة للبياض »^(٣) .

والحق أن شعر أبى تمام شعر شخص مثقف ثقافة واسعة ما يزال يتسرب منها
 ظلال من الغموض ولكنها ظلال زاهية ، إذ كان أبو تمام يخرج ما فيها من

(١) الشكل المرزوقى (مصورة) بمكتبة

(٢) الشكل المرزوقى ص ٢١ . وانظر

البيان والتبيين ١/ ٣٩٩ والتبريزى ١/ ٣٦٠ .

(٢) التبريزى على أبى تمام ٢/ ٢٤٨ .

قَتَمَةٌ ويحوّلها إلى ما يشبه الألوان الزاهية . ليس غموض أبي تمام غموضاً مجلّلاً بالسواد ، بل لقد كان يزِيل ما فيه من سواد ، فإذا هو يتشعّج بألوان فنية زاهية على تلك الشاكلة التي نرى فيها السحاب القاتم يُصْبَغُ بحمرة الشفق فتلتصع ألوان زاهية في كُفِّهِ وحواشيه .

٦

المرج بين ألوان التصنيع القديمة والحديثة

كان أبو تمام يعتمد في شعره على الغموض وأن تغشاه سحب زاهية من الفلسفة والثقافة، وإن الإنسان يشعر شعوراً واضحاً في أثناء قراءة ديوانه بأن الحواجز التي كانت تفصل بين الشعر العربي من جهة وبين الثقافة والفلسفة من جهة أخرى قد رُفِعَتْ، ولم يعد هناك ما يعوق التزاوج والاتصال الشديد بين التفكير الفني والتفكير الفلسفي والثقافي . وإن الإنسان ليحار إزاء هذه الموهبة النادرة في المرج بين التفكير الثقافي والتفكير الفني، فكل منهما يُغْمَسُ في لُبّة الآخر ويُصْبَغُ بأصباغه، فيتغير عن شيّاته المعروفة وهيئاته المألوفة . ونحن نستطيع أن نلاحظ هذا الصنيع الغريب من المرج والاتحاد في جانبين متقابلين ، إذ نرى الأفكار الدقيقة تدور في وعاء التصوير فيحدث ضرب من الرمز البديع كما نرى الطباق يدور في وعاء الفلسفة فيحدث ضرب من الطباق الفلسفي الطريف .

الرمز

أما الرمز فولّده تفكيره العميق ، إذ كان يلتفُّ لون التصوير على هذه الجانب العقلي في شعره ، أو بعبارة أدق الجانب الفلسفي ، فتحدث تلك الرمزية الواسعة التي يلاحظها كل من يقرأ في أشعاره . وكان يستعين على إحكامها بِصِبْغين مهمين من أصباغ التصوير ، وهما « التجسيم والتدبيج » ، إذ نراه يحسم معانيه العميقة في صور حسية لا يلبث أن يدبّجها بألوان مادية . وانظر إلى قوله في بعض مملوحيه :

أبديت لي عن جِلْدَةِ الماء الذي قد كنت أعهده كثير الطُّحْلُبِ

ووردت بي بمجوحة الوادي ولو خلتيتني لوقت عند المذنب^(١)

يقول له إنك صفت لي العطاء وكنت أراه من غيرك كدراً وعسراً ولكن انظر كيف رمز لهذه الفكرة فإنك تراه يبدأ فيجعل للماء جلدة ، كما قالوا جلدة السماء وأديم الأرض ، ثم يستمر فيعبر عن الكسر والعسر بركوب الطحلب للماء ، ويصور نفسه مع مملوحيه في مجوحة الوادي وقطع الرياض بينما غيره يقف به عند المذنب فلا ينيله إلا الوشل القليل .

وعمّ هذا التجسيم في شعر أبي تمام بحيث لا تخلو منه صفحة من صفحات ديوانه كأن يقول لابن أبي دؤاد :

يا أبا عبد الله أوريئت زندياً في يدي كان دائماً الإصلاذ^(٢)
أنت جئت الظلام عن سبيل الآ مال إذ ضلّ كل هادٍ وحادٍ

فقد عبر عن نجح مطلبه عنده وإخفاقه عند غيره بهذا الزناد الذي أوره في يده ، واستمر فقال إنه كشف الظلام عن طريق الآمال بينما ضلّ الحداة والرواد هذه الطرق . وكما كان أبو تمام يستخدم التجسيم للرمز عن أفكاره البعيدة كان يستخدم التدييج ، ومرت بنا في الفصل الأول من هذا الكتاب صور منه عند زهير إذ ذكر في معلقته الأنماط والسدول الحمراء ، كما ذكر المياه الزرقاء وفئات العهن الذي يشبه حبّ الفنا ، وهي جميعها صور كان زهير يعطيها الألوان الحسية حتى تثبت في نفوسنا ، غير أنها كانت تستعمل عنده في حال ساذجة ، فهي لا تعبر عن فكر إنما تعبر عن حيس وواقع ، أما عند أبي تمام فإنها تتحول لتعبر عن فكر بعيد على نمط ما نراه يقول في رثاء ابن حُمَيْد الطوسي وقد قُتل في الحرب :

تردّي ثياب الموت حمراً فما دنجي لها الليل إلا وهي من سُندسٍ خضر^(٣)

فقد جنح إلى التدييج يستمد منه ما يريد من الرمز عن أفكاره ، ألا تراه

(١) مجوحة الوادي : أواسطه . المذنب :

أن لا يورى الزند نارا .

(٢) دجي : أظلم .

(٣) أوري الزند : أظهر ناره . الإصلاذ :

يعبر عن قتل ابن حُسمَيْد بتلك الثياب الحمراء التي غرقت في أصباغ الدم ، حتى إذا دجى الليل وأظلم القبر أبدله منها ثياباً سندسية خضراء ليعبر عن رضوان ربه .
واقراً هذا البيت يقوله في الحرب أيضاً حين فتّح العرب لعمورية :

إِن الْحِمَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ مُسْمَرٍ دَلُّوْا الْحَيَاتِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبٍ
فقد جعل للحمام أول الموت لونين يختلفان باختلاف السمرة والبياض في ألوان القنا والسيوف ، واستمر فعبر عن الحياة بلونين يقابلان هذين اللونين السابقين ، وهما لونا الماء والعشب ، وكل ذلك ليرمز عن أسباب الحياة والموت ، وانظر إليه يقول في انتصار بعض القواد على بابل بأذربيجان :

جلوت الدُّجى عن أذربيجان بعدما تردّت بلون كالغمامة أرْبَدُ (١)
وكانت وليس الصبحُ فيها بأبيضٍ فأُمسَتْ وليس الليلُ فيها بأسودٍ
فإنك تراه يعتمد على التدبيج في التعبير عن أحوال أذربيجان الكثيرة والسعيدة ، وانظر إليه يقول :

أما وأبى الرّجاء لقد ركبنا مطايا الدهر من بيضٍ وسودٍ
فقد استخدم التدبيج للرمز عن حوادث الدهر النحس منها والسعيد بتصويره لتلك المطايا من بيض وسود . وعلى هذا النمط نرى كثيراً من جوانب ديوان أبي تمام يذهب هذا المذهب الرمزي في التعبير عن المعاني والأفكار بالصور والأخيلة الحسية والألوان المادية .

وكما كان أبو تمام يستخدم التصوير في التعبير عن أفكاره العميقة ، كذلك كان يستخدم الطباق والجناس والمشاكلة . ونحن نلاحظ من طرف آخر أن ألوان التصنيع القديمة كانت تمر في ظلال الثقافة والفلسفة ، فإذا هي تتحول عن شياتها وهيئاتها ، وكما أن اللون يتحول عن شكله حين يمر في ضوء صناعي أحمر أو أزرق أو أخضر ، كذلك اللون من التصوير والجناس والمشاكلة والطباق عند أبي تمام حين يمر في فلسفته وثقافته العميقة . ولعل خير لون قديم يفسر ذلك هو لون الطباق ، فقد مر في أصباغ قاتمة من الفلسفة أحواله إلى لون

(١) أريد : قاتم .

جديد مخالف للطباق المألوف ، وقرأ هذا البيت :

هي البَدْرُ يُغْنِيهَا تودُّدٌ وَجَنُّهَا إلى كلِّ منْ لَاقَتْ وإن لم تودِّدِ
فإنك ترى طباقاً فلسفياً جديداً ما يزال أبو تمام يستخرج منه صوراً نادرة ،
وانظر إلى صاحبه فهي تودُّدٌ من لا تود ، وهو يثبت هذا التضادَّ الغريب بتلك
المفارقة الطريفة ، فوجهها يتودد بسحره وجماله ، وإن رفضت هي هذا التودد
وأظهرت الإباء والامتناع ، أرأيت إلى هذا الطباق ؟ إنه من نوع آخر غير
طباق الذاكرة الذي رأيناه عند البحري والذي يعتمد على العبث اللفظي حين
نذكر الوصل فيأتي الهجر ، والليل فيأتي النهار .

نوافر الأضداد

لم يكن أبو تمام يستخدم الطباق استخداماً ساذجاً بسيطاً ، بل كان يستخدمه
استخداماً معقداً إذ يلونه بأصباغ فلسفية قائمة ماتزال تغيّر في إطاره بل في داخله
تغيرات تنفذ به إلى لون جديد مخالف للطباق ، فإذا هو من طراز آخر غير
معروف ، طراز فلسفي إن صح هذا التعبير ، ففيه تناقض وفيه تضاد وفيه هذه
الصور الغريبة . وكان أبو تمام يستخدمه قاصداً إليه عامداً ، وكان يسميه
« نوافر الأضداد » . يقول في مديح ابن أبي دؤاد :

قد غرستم غرسَ المودة والشَّحْ ناء في قلب كل قارٍ وبادي^(١)
أبغضوا عزكم وودُّوا نداءكم فقَرَّوكم من بغضة ووداد^(٢)
لا علمتم غريبَ مجدٍ ربّتم في عُرَاهُ « نوافر الأضداد »^(٣)

قال المرزوقي : « يعني بنوافر الأضداد ما قاله في البيت الثاني : الناس
يحسدونهم لشرفهم ويحبونهم لحدودهم »^(٤) ، فهم يأتون بوصفين متضادين ،
ويجمعون بين متناقضين .

وتعلقت هذه النوافر من الأضداد بعُرى تفكير أبي تمام وتصويره ، ولم

(١) القارى : نازل القرى .

(٢) قروكم : أطعموكم .

(٣) ربّتم : شدتم .

(٤) التبريزي على أبي تمام ٣٧١/١ .

تَسْخُلُ مِنْهَا صَفْحَةٌ مِنْ صَفْحَاتِ دِيْوَانِهِ ، وَيُظْهَرُ أَنَّهُ لَمْ يَكُنْ يَأْتِي بِهَا عَنْ فِلْسَفَةٍ فَقَطْ ، بَلْ كَانَ يَأْتِي بِهَا أَيْضاً عَنْ مَزَاجٍ ، وَلَعَلَّهُ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ كَانَ يَعْجَبُ بِجَهْمِ بْنِ صَفْوَانَ ؛ فَقَدْ ذَكَرَهُ مَرَاراً كَثِيرَةً فِي شِعْرِهِ . وَكَانَ بِهِمْ مَعْرُوفاً بِالتَّنَاقُضِ فِي فِكْرَتِهِ عَنْ عَمَلِ الْإِنْسَانِ ، إِذْ يَمْنَعُ أَنْ يَكُونَ لَهُ اخْتِيَارٌ وَقُدْرَةٌ عَلَى مَا أُمِرَ بِهِ فَهُوَ مُجْبَرٌ ، وَمَعَ ذَلِكَ يَجْعَلُهُ مَكْلَفًا يَعَاقِبُ عَلَى مَا يَفْعَلُ ، وَأَشَارَ أَبُو تَمَامٍ إِلَى ذَلِكَ فِي قَوْلِهِ لِبَعْضِ مَمْدُوحِيهِ :

عَمْرَى عَظِيمِ الدِّينِ جَهْمِي النَّدَى يَنْبِي الْقَوَى وَيُثَبِّتُ التَّكْلِيفَا

يَقُولُ التَّبْرِيزِيُّ : « أَيْ هُوَ فِي دِينِهِ وَعَقِيدَتِهِ مِثْلُ عَمْرِو بْنِ عَبِيدٍ وَعَلَى مَذْهَبِهِ ، وَفِي جُودِهِ وَسَخَائِهِ عَلَى مَذْهَبِ جَهْمِ بْنِ صَفْوَانَ ، لِأَنَّهُ يَنْبِي أَنْ يَكُونَ لِلْعَبْدِ قُدْرَةٌ عَلَى مَا هُوَ مَأْمُورٌ بِهِ وَمَعَ ذَلِكَ يَجْعَلُهُ مَكْلَفًا أَيْ هُوَ مُجْبَرٌ عَلَى الْبَذْلِ فَلَا يُمْكِنُهُ تَرْكُهُ » (١) . وَانْظُرْ كَيْفَ اسْتَفْلَ هَذَا الْمَذْهَبُ مِنَ الْجَبْرِ اسْتِغْلَالًا فَنِيًّا وَاتَّخَذَهُ لِيَعْبُرَ عَنْ فِكْرَةٍ عِنْدَهُ تَعْبِيرًا مِنْ طَرَازٍ غَيْرِ مَأْلُوفٍ . وَأَرَادَ مَرَّةً أُخْرَى أَنْ يَصِفَ الْحُمْرَ وَأَنْ يُغْرِبَ فِي وَصْفِهِ فَلَمْ يَجِدْ إِلَّا مَذْهَبَ جَهْمِ بْنِ صَفْوَانَ وَإِلَّا عَقْلَهُ أُخْرَى مِنْ عَقْلِهِ ، فَذَهَبَ يَقُولُ :

جَهْمِيَّةُ الْأَوْصَافِ إِلَّا أَنَّهُمْ قَدْ لَقَّبُوهَا بِجَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ

فَهِيَ جَهْمِيَّةٌ أَيْ لَيْسَ لَهَا اسْمٌ وَمَعَ ذَلِكَ تَلَقَّبَ بِجَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ ، وَأَصْلُ الْفِكْرَةِ أَنَّ جَهْمَ بْنَ صَفْوَانَ « كَانَ يَمْتَنِعُ مِنْ أَنْ يُسَمَّى اللَّهُ بِاسْمِهِ ، وَيَعْتَقِدُ أَنَّ الْاسْمَ إِنَّمَا يُطْلَقُ عَلَى الْجَوَاهِرِ وَالْأَعْرَاضِ ؛ فَيَقُولُ أَبُو تَمَامٍ رَقَّتْ هَذِهِ الْحُمْرَةُ حَتَّى كَادَتْ تَخْرُجُ مِنْ أَنْ تَكُونَ عَرْضًا أَوْ جَوْهَرًا وَأَنْ تُسَمَّى شَيْئًا إِلَّا أَنَّهَا لِفَخَامَةِ شَأْنِهَا لُقِّبَتْ بِجَوْهَرِ الْأَشْيَاءِ » (٢) فَهِيَ مَسْمَاةٌ وَغَيْرُ مَسْمَاةٍ فِي الْوَقْتِ نَفْسُهُ . وَكَانَ أَبُو تَمَامٍ يَرَى هَذِهِ الْأَضْدَادَ مَظْهَرًا مِنَ الْمَظَاهِرِ الْأَسَاسِيَّةِ فِي الْحَيَاةِ ، يَقُولُ فِي بَعْضِ أَشْعَارِهِ :

فَلَا ذَرِيَّةَ اجْتِيَالٍ بَعْدَهَا كَانَتْ مُعَرَّسَ نَكْبَةٍ وَنَسْكَالٍ
سَمَّجَتْ وَنَبَّهَتْ عَلَى اسْتِسْمَاجِهَا مَا حَوْلَهَا مِنْ نُضْرَةٍ وَجَمَالٍ

(١) التَّبْرِيزِيُّ ٢ / ٣٨٧ .

(٢) التَّبْرِيزِيُّ ١ / ٣٤ وما يَتَّبِعُهَا .

ومن يدرس أبا تمام يرى هذه الأضداد متصلة بأخلاقه فهو تارة كريم جداً وتارة بخيل جداً، وهو تارة متدين مسرف في تدينه وتارة ملحد مسرف في إلحاده . يقول صاحب مروج الذهب : « كان أبو تمام مابجناً خليعاً في بعض أحواله، وربما أدّاه ذلك إلى ترك موجبات فرضه تماجناً لاعتقاداً . . . قال المبرد وهو مع هذا الذى يقول :

وأحقُّ الأنام أن يقضىَ الديُّ نَ امرؤُ كان للإله غريماً

وهذا قول مباين لهذا الفعل^(١) . وبينما نرى في ديوانه وصفاً لحِجَّة حَجَّها، إذا بهم يروون أنه ظهر منه في أثناء زيارته لابن رجاء بفارس ما جعل هذا الوالى يرتاب في قيامه بفروض الدين، فسأله عن ذلك، فأبدى أنه يشك في قيمة أداء هذه الفروض^(٢) .

وكل ذلك يدل على أن عقل أبى تمام كان مفعماً بنوافر الأضداد ، وقد راح يستخدمها في أبياته استخداماً فنياً واسعاً، فإذا هى تتحول إلى لون زاه من ألوان الفن الزاهية . واقرأ هذا البيت يقوله في بعض ممدوحيه :

صبغتُ له شِمةً غراءُ من ذهبٍ لكنها أهلكُ الأشياءِ للذهبِ

فستجلك أمام تفكير جديد ، شىء يُهلك نفسه، بل هو ذهب يهلك نفسه هذا الإهلاك الغريب الذى يستخرجه أبو تمام من نوافر الأضداد ، فإذا هو يعبر عن مملوحيه بصورة متضادة ، صورة ذهبية تروع السامعين لغرابتها وما بها من لمعان الذهب ، بل من لمعان الفلسفة والفن . وانظرُ إلى قوله :

بيضاءُ تَمْرِي في الظلام فيَكْتَسِي نوراً وتَسْرُبُ في الضياء فيُظْلِمُ

أرأيت إلى هذا التضاد وهذا الضياء المظلم ؟ إن حقائق الأشياء تتغير في شعر أبى تمام على هذه الصورة التى نرى فيها الضياء المظلم وإنه لضياء عجيب لا يستطيع شىء أن يعبر عن فتنته إلا أن يعود أبو تمام فيأتى بصورة أخرى ولكنها متعاكسة، صورة ظلال مشرقة ، إذ يقول :

(١) مروج الذهب للمسعودى (طبع أوروبا) (٢) دائرة المعارف الإسلامية المجلد الأول ص ٣٢٠ . ٣٥١/٧

أَصْلُ كِبْرُودِ الْعَصَبِ نَيْطٌ إِلَى ضُحَى عَبَقِ بَرِيحَانِ الرِّياضِ مُطِيبٌ (١)
وَضَلالُهِنَّ الْمَشْرِقاتُ بِخُرْدٍ بَيْضِ كَواعِبَ غامِضاتِ الْأَكْعَبِ

فهو يتصور الظلال مشرقة لإشراق الشمس ، وهو يتصور الضياء مظلماً
ظلام الليل ، وهو على هذه الشاكلة يشوه في ألوان الطبيعة تشويهاً يزيئها ، فإذا
الظلال مشرقة ، وإذا الأضواء مظلمة ، بل إن جوانب اليوم نفسه ليحل بعضها
مكان بعض في ارتباك طريف ، فالصبح كأنه مغرب على نحو ما نرى في وصف
أخلاق الحسن بن وهب :

مَتَعْتُ كَمَا مَتَعَ الضُّحَى فِي حَادِثٍ دَاجٍ كَأَنَّ الصَّبْحَ مِنْهُ مَغْرِبٌ (٢)

والليالي كأنها أسحار ، يقول في بعض مملوحيه :
أَيامُنَا مَصْقُولَةٌ أَطرافُهَا بَلْكَ وَالليالي كُلُّهَا أَسْحارُ

والأسحار كأنها ضحى ، يقول في وصف الربيع :
لَمَّا بَكَتْ مُقَلُّ السَّحابِ حَيًّا ضَحِكْتَ حَواشِي خَدَّهِ التَّرَبِّ
فَكَأَنَّهُ صُبْحٌ تَبَسَّمَ عَنْ سَحَرٍ ضُشِيلٍ فِي ضُحَى شَحِيبِ

بل أنوار الشمس مختلطة بأزهار الربى كأنها أضواء القمر :
يَا صَاحِبِي تَقْصِيًا نَظْرِيكُما تَرِيا وَجْهَ الْأَرْضِ كَيْفَ تَصَوَّرُ
تَرِيا نَهَاراً مَشْمَساً قَدْ شَابَهُ زَهْرُ الرُّبِيِّ ، فَكَأَنَّمَا هُوَ مُقَمِّرُ

وعلى هذا النمط تمتاز أصباغ الطباق عند أبي تمام بهذه الأصباغ الفلسفية
الغريبة من نوافر الأضداد ، فإذا بها تخرجنا من أوقاتنا التي تقيّدنا ، وتطلقنا
من عقال أمكتتنا ، وتجعلنا نتحرّر في داخلنا من كل ما يتعلق بنا . ولعل هذا
هو معنى ما يقولونه من أن الشاعر الممتاز له جو غريب ينقلنا من عالمنا الذي
نعيش فيه إلى عالم آخر طليق من الوهم ، عالم ينشر فيه أبو تمام من عبق هذه
الأضداد ما يؤثر به على أعصابنا وحواسنا تأثيراً يخلد في أذهاننا ، فإذا الظلال

(١) أصل : جمع أصيل . العصب : ثوب . (٢) متع الضحى : بلغ آخر غايته .
يماني منقوش . نيط : علق .

أضواء ، وإذا الأضواء ظلال ، وإذا الليالى أسحار ، وإذا الأسحار ضحى ،
وإذا الصبح مغربٌ والنهار الشمس ليل مقمر ، بل إذا الصبحو يُمْطَر والمطر
يصحو :

مطرٌ يذوب الصَّحْوُ منه وبعدهُ صحوٌ يكاد من النضارة يُمَطِّرُ
أرأيت إلى هذه الصورة الغريبة من المطر الذى يذوب منه الصبحو ، والصبحو
الذى يذوب منه المطر ؟ ثم أرأيت إلى هذه النضارة الخاصة التى توشك أن تجعل
الصَّحْوُ يُمْطَر ؟ إنها نضارة غريبة يعرف عقل أبى تمام كيف يحيلها إلى هذه
الصورة من الحياة والمطر . وإن كنت تعجب من هذه النضارة الممطرة ، فارجع
إلى شعره تجد نضرة أخرى شاحبة ولكن لا تقل عنها غرابة ، إذ يقول :
رَبِّ خَفَضَ تحت السَّرى وغَنَاءٍ من عَنَاءٍ ونُضْرَةٍ من شُحُوبٍ (١)
فالنضرة قد تكون زاهية ، وقد تكون باهتة ، ويستخرج أبو تمام من أحوالها
صوراً متضادة ، فإذا هو يؤثر في مشاعرنا وينفخ في أرواحنا وعقولنا بهذا البوق
الغريب من نوافر الأضداد . وإنا لتبين من خلال هذا الصنيع كيف كان يملك
أبو تمام ناصية الفن والفلسفة جميعاً ، فهو يعرف كيف يستخدم الفلسفة في شعره
استخداماً فنياً ، إذ يمزج بينها وبين ألوان التصنيع القديمة التى تركها أستاذه مسلم
فتخرج له ألوان تصنيع جديدة .

الأقيسة الفنية

ولعل مما يتصل بذلك ما نراه عنده من استخدام الأقيسة المنطقية ، فقد كان
يستغلها استغلالاً فنياً إذ ما يزال بها حتى يغيّر شياتها المنطقية ، ويحدث لها شيآت
جديدة من الشعر والفن . إنها لم تعد أقيسة منطقية بالمعنى القديم بل أصبحت
« أقيسة فنية » يمتزج فيها القياس المنطقى بالموسيقى والشعر والتصوير . وانظر إلى
هذا القياس الطريف يقوله في الرثاء :

إنَّ رَبَّ الزَّمانِ يُحَسِّنُ أنْ يَهْـُـنَّ لى الرِّزَايَا إلى ذوى الأحسابِ

(١) الخفض : سعة العيش . السرى : السير ليلاً .

فلهنّا يجِفُّ بعدَ اخضرارٍ قبلَ رَوْضِ الوهادِ رَوْضُ الرَّوَابِي

ويقول في تحبيب الرحلة ومفارقة الأوطان :

وطولُ مُقامِ المرءِ في الحَيِّ مُخلَقٌ^(١) لذيّبا جتيسه فاغترِبْ تتجدّد^(٢)
فإني رأيت الشمسَ زِيدَتْ محبّةً^(٣) إلى الناس أن ليست عليهم بسرمد^(٤)

وانظر إليه يخاطب صاحبه وهي تلومه على الارتحال، وما يلقي فيه من أهوال :

أعاذلّي ما أخشنَ الليلَ مركباً وأخشنُ منه في الملماتِ راكبةً^(٥)
ألم تعلمي أن الزّماعَ على السرى أخوال النّجج عند النّائبات وصاحبه^(٦)
ذريني وأهوالَ الزّمانِ أفانها فأهواله العظمى تليها رَغائبه^(٧)
دعيني على أخلاقِ الصّمِّ للّي هي الوفرُ أو سِرْبُ ترن نوادبه^(٨)
فإن الحسامَ الهندواني إنما خشونته ما لم تُقلّل مضاربه^(٩)

وعلى هذه الشاكلة كان يعرف كيف يُقنّع بقياسه في أخرج المواقف ،
وليس هناك موقف أخرج من الشيب حين تشتعل به الرأس ، وقد استطاع أن
يخلص من هذا الموقف مصوراً أمي صاحبه عليه ، ضارباً لها أقيسته الفنية
الطريقة ، يقول :

يومي من الدّهر مثلُ الدّهرِ مشتهرٌ عزمًا وحزمًا وساعى منه كالحقَبِ
فأصغري أن شيباً لاح بي حدثاً وأكبري أنني في المهدي لم أشبِ
فلا يورقك إيماضُ القتيرِ به فإن ذاك ابتسامُ الرأي في الأدب^(١٠)

السرب : الجماعة من النساء والظباء ، ترن
نواديه : تنديه .

(٦) الهندواني : نسبة إلى الهند . ويريد
بالييت أنه ينبغي أن يتجشم المشاق وهو
شاب قبل أن تهد السنون فينبو نبوا السيف
المقلل .

(٧) القتير : الشيب . إيماض : التماع .

(١) مخلق . من أخلق الثوب إذا بلى ،
ويريد بالذيّبا جتين الوجه والمنزلة الأدبية .

(٢) سرمد : دائم .

(٣) الزماع : العزم ، والسرى : السير ليلاً .

(٤) ذريني : اتركني ، أفانها من الإفناء

أي أفنيها وتقنني .

(٥) الصم : القوية الصلبة ، الوفر : المال ،

لا تنكسرى منه تخديداً تجلله فالسيف لا يزدد رى أن كان ذا شطْب (١)

وعلى هذا النمط يستمر أبو تمام يستخرج من الفلسفة والثقافة زخرفاً جديداً يضيفه إلى الزخرف القديم ، وإن الإنسان ليخيّل إليه كأنما رسخت الثقافة والفلسفة في ذهنه وتحولتا هناك إلى ما يشبه صندوق الألوان عند الرسامين . وقد أخذ يُحكم استخدام تلك الألوان في شعره ، كما أخذ يحكم استخدامه لألوان التصنيع القديمة ، تارة بما يستخرجه من أصباغها على نحو ما رأينا عنده في لون التصوير وأصباغه من تدبيج وتجسيم وتشخيص ، وتارة بإضافته اللون إلى لون آخر على نحو ما رأينا عنده في الطباق والجناس حين كانا يمران في وعاء التصوير . وأخيراً هو يبتكر ألواناً جديدة يستنبطها من الثقافة والفلسفة ثم يمزج بينها وبين ألوان التصنيع القديمة ، فتتغير شياتها وهيئاتها على نحو ما رأينا في حواشي الطباق حين طرزها بنوافر الأضداد . وحقاً إن أبا تمام كان أستاذاً ماهراً في فن مزج الألوان ومعرفة خباياها وأسرارها ، إذ نراه يغمس البيت في لون كالجناس ، ثم يعود فيغمسه في لون آخر كالتصوير ، ثم يعود مرة ثالثة فيغمسه في طباق أو مشاكلة ، ولا يكتفى بذلك ، بل نراه يعود فيغمسه في لون قائم بل في لون زاه من الفلسفة والثقافة فإذا البيت يختال في ألوان وأصباغ ثرية متنوعة اختيال الطاووس في ألوانه وأصباغه .

٧

قصيدة عمورية

لعل أروع نموذج في شعر أبي تمام يمثل هذا المزج الواسع بين ألوان التصنيع العقلية وألوان التصنيع الحسية هو قصيدة عمورية ، فقد تجلت فيها مقلدة أبي تمام في المزج بين الألوان الثقافية القائمة والألوان الفنية الزاهية ، إذ تلور مجموعة الألوان الأولى في أوعية المجموعة الثانية ، فإذا هي تتحول إلى ألوان فنية جديدة .

(١) التخديد : تجعدات الوجه ، وشطْب
السيف : الطرائق التي فيه .

وكأنما أبو تمام شاعر الألوان والأضواء في اللغة العربية وهي ألوان وأضواء قائمة . بل هو شاعر الرسم والتخريف والتنميق ، فقصاصاته حكي ووشى وأناقته خالصة . ولكن لا تظن أنه شاعر حسي ، أو أن زخرفة مادته وحس فقط بل إنه زخرفه - قبل كل شيء - فكر وفلسفة وعقل وكشف عن حقائق الحياة في أعماقها وأغوارها .

كان أبو تمام يزاوج بين العقل والحس ، وكان يعبر تعبيراً زخرفياً ، ولكنه تعبير يقضي بالإتساق إلى فكر عميق ظهر في شكل زخرف أثيق . وإن الباحث ليعجب كيف استطاع أبو تمام أن ينهض بفته إلى هذا المدى من التعبير عن الفكر والتخريف جميعاً ، بل إننا لا نلتقي في التعبير ، فليس هناك من فارق عنده بين الفكر والتخريف ، إن الفكر نفسه يصبح زخرفاً يزخرف به تماذجه ، وانظر إليه يستهل قصيدة عمورية على هذا النمط :

السيف أصلقُ إنباءً من الكتُبِ في حده الكدُّ بين الجِدِّ واللعب
بيضُ الصفائح لا سودُ الصفائح في متونهنَّ جلاءُ الشكِّ والريب^(١)

فإنك تراه يؤمن بتفوق السيف على الكتب ألم تقل الكتب ويقل معها المنجمون إن المعتصم لا يفتح عمورية في الوقت الذي اختاره لمهاجمتها ، ولكنه لم يستمع لقولهم ومهاجمتها وانتهى هجومه بفتحها العظيم ؟ ويأتى أبو تمام فيتحدث عن علم التنجيم هذا الحديث الساخر الذي يفضل فيه السيف على الكتب والذرة على العقل ، ويستمر فيهما بما يذكره المنجمون من أيام السعد والنحس ، وما يذهبون إليه من تقسيم الأبراج إلى ثابتة ومنقلة وتحكيدها في طالع الناس والأحداث ، وهنا نتبين أثر ثقافته الفارسية ، وهو يعرضها هذا العرض الطريف إذ تدور في أوعية الطباق والحناس والتصوير . وظهرت في هذه القصيدة آثار أخرى مختلفة للثقافات الإسلامية والعربية واليونانية ؛ ونحن ننقل قطعة منها لنقف على المزج الغريب بين الثقافات المختلفة من جهة وبين ألوان الشعر العربي من جهة أخرى . يقول في وصف يوم الموقعة :

(١) الصفائح : جمع صفيحة ، وهي السيف العريض .

يا يومَ وَقْعَةِ عَمُورِيَّةَ انصرفت
أبقيتَ جَدَّ بنى الإسلامِ في صَعَدِ
أمُّ لهم لورجوا أن تُفْتَدَى بجعلوا
وبرزة الوجه قد أعيت رياضتها
من عهد إسكندر أو قبل ذلك قد
بكرتُ فما افترعتها كفتُ حادثة
حتى إذا مَخَضَ اللهُ السنينَ لها
أتهمُ الكربةُ السوداءُ سادرةً
جرى لها الفألُ نَحْساً يومَ أنْقِرَةِ
لما رأتُ أختها بالأمس قد خربتُ
كم بين حيطانها من فارسٍ بطلٍ
بسنة السيفِ والحناءِ من دمه
لقد تركتُ أمير المؤمنين بها
غادت فيها بهيم الليل وهو ضحى
حتى كأن جلايب الدُّجى رغبتُ
ضوء من النار والظلماء عاكفة
فالشمس طالعة من ذا وقد أفلتت

ملك المُنَى حُفلاً مَعْسولةَ الحلب (١)
والمشركين ودأر الشُّرك في صَبَب (٢)
فداءهما كلٌّ أم برة وأب
كسرى وصدتُ صلوداً عن أبي كرب (٣)
شابت نواصي الليالي وهى لم تشب
ولا ترقَّتْ إليها همّةُ النُّوب (٤)
مخض البخيلة كانت زُبدة الحَقَب (٥)
منها وكان اسمها فَرَاجةَ الكُرب (٦)
إذ غودرت وحشة السّاحات والرحب
كان الخرابُ لها أعدى من الجرب
قانى النوائب من آفى دم سرب (٧)
لا سنة الدين والإسلام مُخْتَضِب (٨)
لنار يوماً ذليل الصخر والخشب (٩)
يشله وسطها صُبْح من اللهب (١٠)
عن لونها أو كأن الشمس لم تغيب
وظلمة من دُخان فى ضحى شحب
والشمس واجبة فى ذا ولم تجيب (١١)

(١) الحفل : جمع حافل ، وهى الناقة التى
حفل ضرعها بالبن . الحلب : ما يجلب منه .
معسولة : يخالطها العسل .

(٢) الجذ : الحظ . الصبب : الانحدار .

(٣) البرزة : الحسنة الوجه الجميلة ،
وكسرى : ملك فارسى ، وأبو كرب : ملك يمنى .

(٤) افترعتها : افتضتها .

(٥) المخض : رج اللبن لتستخرج زبدته ،
وعادة يكون مخض البخيلة أشد .

(٦) الكربة السوداء : المصيبة العظيمة ،

سادرة : مظلمة ، أو سادلة .

(٧) قانى النوائب : أحمر الصفائر ،
آفى : حار ، سرب : سائل .

(٨) ليس خضابهم بالحناء كما فى سنة الإسلام
ولأنما هو خضاب بلماثهم .

(٩) عبر عما فعلته النار بعمورية بذلة
الصخر والخشب .

(١٠) غادرت : تركت ، البهيم : الليل
لا ضوء فيه . يشله : يطرده .

(١١) واجبة : غاربة ، وأفلت : غربت .

تَصْرَحَ الدَّهْرُ تَصْرِيحَ الْغَمَامِ لَهَا
 لم تطلع الشمسُ فيه يوم ذاك على
 ما رُبِعَ مَيَّةَ مَعْمُوراً يُطِيفُ بِهِ
 ولا الخلودُ وقد أُدْمِينَ من خَجَلِ
 سَمَاجَةٍ غَنِيَّتْ مِنْهَا الْعَيُونُ بِهَا
 وَحُسْنُ مُنْقَلَبٍ تَبْدُو عَوَاقِبُهُ
 عن يوم هيجاءَ منها طاهرٍ جُنُبِ (١)
 بان بأهلٍ ولم تغرُبْ على عزَبِ (٢)
 غيلانُ أبهى رُبَى من رَبْعِهَا الْحَرْبِ (٣)
 أشهى إلى ناظرٍ من خدِّها التَّربِ (٤)
 عن كل حُسْنٍ بدا أو منظر عَجَبِ (٥)
 جاءت بِشَاشَتِهِ عن سوءٍ مُنْقَلَبِ

وعلى هذه الشاكلة يستمر أبو تمام في هذه القصيدة فيجعلك تحس باستعلائه على الشعراء ، إذ يمزج بين الثقافات وألوان الشعر مزجاً طريفاً ، فأنت تراه في البيت الأول يعمد إلى عنصر قديم هو عنصر الحلب ، فيحوّره تحويراً جديداً إذ يضيف إليه العسل فيعطيه طعماً طريفاً . وتراه يخرج من ذلك إلى الحديث عن الصراع بين الإسلام والمسيحية وهو في أثناء ذلك يغمس الشعر في الطباق بين الصَّعْدِ والصَّبَبِ ، ثم لا يلبث أن يخرج إلى وعاء التشخيص يعبر به عن عزة عمورية وما دهاها ، تلك السيدة الفاتنة التي كانت تُدَلِّ على الملوك والأكامرة ، حتى أتاها المعتصم فأقبلت عليه طائفة ذليلة . وهنا نراه يعرض التاريخ عرضاً غريباً ، عرضاً فنياً إن صح هذا التعبير ، فها هما كسرى وأبو كرب يأتيان في الشعر عاشقين ملهين ، وهو تاريخ ولكنه تاريخ فني أو هو تاريخ قُصِدَ به إلى الفن . وهنا هو معنى ما قلناه كثيراً من أن أبا تمام كان يحول الثقافة إلى بدع من الشعر والفن ، حتى التاريخ يتحول بطريقة غريبة إلى لون من ألوان الفن . وقد جاء بالإسكندر ليلد على ثبات عمورية وقدمها ، وهنا نحس أثر الثقافة اليونانية في هذا القدم والثبات الذي يَـقْصِدُ إليه ، ونحن نحسها دائماً في صياغته العقلية وما أشرنا إليه من استخدامه لتوافر الأضداد التي نشرها في جميع أشعاره . وما يزال أبو تمام يلازم بين هذه الثقافات وعناصرها من فارسية وعربية وإسلامية ويونانية ،

(١) تصرّح : تكشف ، الهيجاء : الحرب ،
 طاهر جنب : يعني بالطهر جهاد العدو ،
 وبالجنابة ما كان فيه من سبي .
 (٢) بان بأهل : متزوج . ولم تغرب على
 عزب أي من المسلمين .
 (٣) غيلان هو ذو الرمة ، ومية محبوبته .
 (٤) الترب : المغفر بالتراب .
 (٥) سماجة : قبح ، غنيت : استغنت .

وهو يغمر ذلك كله في ألوان تصنيعه من جناس وطباق وتشخيص ، فهذه نواصي الليالي قد شابّت ، ولا تزال عمورية تكسوها غفلات الزمان شباباً وفتنة . ونستمر حتى نجد تلك الصورة التي يصور فيها الأجيال تمخض عمورية مخض البخيلة حتى كانت زبدة الدهور ، وهي صورة قد تكون غير مألوفة ، ولكن أذواقنا لا ترفضها ، وكان أبو تمام كثيراً ما يعرض مثل هذه الصورة بحكم تصنيعه وتعمقه في مذهبه . ونراه بعد ذلك يستخدم نوافر الأضداد ، فهذه عمورية كانت تفرّج الكرب . وهي اليوم تسببها : وهو عنصر فلسفي أو يوناني ، ولعلك تعجب إذ تراه يلائم بينه وبين عناصر الفأل والنحاس والحرب ، وهي عناصر عربية ، ولكن أبا تمام كان يعرف كيف يوحد بين عناصر الثقافات المختلفة في عصره ، ويكون منها هذا الزخرف الفني الغريب الذي ما يزال يرصّع به قصائده على أشكال وصور شتى .

وإذا مضينا في القطعة وجدناه يعنى بالتدبيج إذ يقف عند الدم السّرب ، وحينئذ يعمد إلى المقابلة . فهذا الخضاب على الرؤوس ليس خضاب سنة وإنما هو خضاب سيف ، وأنت ترى في ذكر السنة هنا شيئاً من العناصر الإسلامية . ثم يتحدث عن اليوم الذي حُرقت فيه عمورية . فيصفه بأنه يوم ذليل الصخر والخشب . وهي ذلة غريبة ، فكيف يذل الصخر والخشب ؟ ولكنه عنصر عربي يستغله في التعبير عما أصابها من ذلة وهوان إذ يرى العرب يقولون فلان أذل من الوند . ونراه يستمر في الحديث فيصف النار وهي مشتعلة في عمورية آناء الليل . وحينئذ يلعب بالنار والظلماء ، فهو ينظر ولكن ماذا ينظر ؟ إنه في ضحى بل هو في صبح . فليس حوله إلا النور وإلا تباشير الصباح ، وقد خيّل إليه كأن جلابيب الدُّجى رغبت عن لونها . وما أجمل تلك الصورة التي جعلها ترسخ في أذهاننا بقوله : أو كأن الشمس لم تغب ! وهنا تطل علينا من بين أبياته ثقافته الدينية إذ يستغل قصة يرشح التي تذهب إلى أن الشمس تأخرت من أجله عن مغربها . فكأن هذا يوم يوشع ! إنه يوم المعجزة الكبرى في تاريخ العرب . يوم عمورية . وإنه ليعجب حين يذكر نهار

هذا اليوم وليله ، أما نهاره فظلمة من دخان في ضحى قاتم ، بل في ضحى شاحب ، وأما ليله فضوء من النار في ظلام عاكف ، وإنه لتعلوه الحيرة ، فالشمس طالعة وقد رآها غاربة ، والشمس يراها غاربة وهي غير غاربة ، أرأيت إلى وصف هذا الحريق وما استخدم فيه أبو تمام من ألوان التجسيم والطباق ونوافر الأضداد ؟ إن أبا تمام كان يُحْكَم استخدام الألوان في فنه إحكاماً شديداً فإذا هو يستخرج منها هذا الزخرف النادر .

ونراه يتحدث بعد ذلك عن هذا اليوم الطاهر الجُنُب وما فيه من الزواج والعزوبة ، وهي فكرة كانت تروق الجيش الظافر الذي اقتسم السَّيِّ ، وقد استخدم فيها التعبير بنوافر الأضداد ليُكسبها ضرباً من الروعة الفنية . وأخيراً يعرض علينا هذه الصورة الغريبة التي مزجها بعناصر قديمة ، فهذه عمورية على ما بها من الحرب وعلى ما أصاب خدّها من نمش النار وتشويه الدخان أحبُّ في عينه من رُبْع مَيْتَةٍ في عين ذى الرُّمَّة الذي عاش يتعبَّد بجمالها ويتغنى بوصفها ، أرأيت كيف يتحول تاريخ الأدب إلى عجب من الفن والتصوير ؟ ثم أرأيت إلى هذه السهاجة التي تصبح باستخدام نوافر الأضداد أجملَ من كل جميل وأبدع من كل بديع ؟ ! إن أبا تمام كان يعرف كيف يحول الثقافة وألوانها القائمة إلى فن وألوان زاهية . وإن الإنسان ليدَّهش حين يراه يلائم بين الفكر الحديث والعناصر العربية القديمة ويستغلُّ تلك العناصر لتعبّر عن ثقافته وفكره الحديث ، واستمر في القصيدة فسترى الدلاء والأوتاد والطُنُب تأتي لتعبّر عن أروع الأفكار ، كأن يقول هذا البيت الذي سبق أن عرضنا لما فيه من رمز :

إِنِ الْحَيَامِينَ مِنْ بَيْضٍ وَمِنْ سَحَرٍ دَلُّوا الْحَيَاتِينَ مِنْ مَاءٍ وَمِنْ عُشْبٍ

فانظر أين وضع الدلاء ليعبر عن فكرة فلسفية دقيقة ، ثم اقرأ قوله :

حَتَّى تَرَكْتَ عَمُودَ الشَّرِّكَ مُنْقَعِرًا وَلَمْ تَعْرِجْ عَلَى الْأَوْتَادِ وَالطُّنُبِ

فقد عبر عن أخذ المعتصم لعمورية دون ما حولها من القرى والمدن الصغيرة هذا التعبير الرمزيّ الطريف بقطعهِ للعمود والأسُّ من أصله دون ما حوله من

أوتاد الخيمة وطنبها ، أرأيت كيف يمكن استغلال العناصر البدوية القديمة في الرمز والتعبير عن الأفكار الحديثة ؟ لقد كان أبو تمام زعيم المجددين في عصره ، ولكن لم يكن يعتمد في تجديده على رفض العناصر القديمة ، بل كان يستعين بها في فنه ، كما كان يستعين بكل ما يمكن من العناصر الحديثة ، فلسفة وغير فلسفة .

والحق أن قصيدة عمورية ترينا كيف تطورت قصيدة المديح في العصر العباسي ، فقد أخذت تستوعب عناصر الثقافات المختلفة من عربية وإسلامية وفارسية ويونانية وتحولها إلى زخرف عقلي جديد ، وسيطر عليها التعبير بهذا اللون الفلسفي من (نوافر الأضداد) وهي مع ذلك ما تزال تُغمر أبياتها بالزخرف الحسي الذي تركه مسلم ، فإذا هي تُزهي بثروة زخرفية رائعة ، ففي كل جانب منها لون أو زخرف ، فيه جمال وفيه فن ، وفيه فلسفة وثقافة على ضروب وصور مختلفة .

٨

ابن المعتز : نشأته وحياته وتصنيعه

إذا تركنا أبا تمام إلى غيره من شعراء التصنيع في القرن الثالث وجدناهم لا يهضون بتلك الثروة الزخرفية التي خلفها في صحائف ديوانه ، فقد انحازت كثرتهم عن هذا الطريق الوعر الذي اتخذه من المزاوجة بين العقل ومحسنات اللفظ ، ولذلك لم يغد يظهر ما يشبه نوافر الأضداد ، فقد وقف الشعراء غالبا عند الزخرف الحسي ، زخرف الجناس والطباق والتصوير .

ولعل خير شاعر نجده في هذا الجانب هو عبد الله ابن الحليفة المعتز بالله (٢٥٢ - ٢٥٥ هـ) وقد ولد في عام ٢٤٧ للهجرة ونشأ في الحلية والزينة ، وعاش تغيشة مترقة ناعمة ، وأكب منذ حداثة على الأدب واللغة يأخذهما عن أعلام عصره مثل المبرد وثعلب وأحمد بن سعيد اللمشقي . ويظهر أنه لم يُعنَ بالثقافات الأجنبية إلا قليلا ، وقد ذكر لنا مواد ثقافته في شعر يخاطب به مؤدبه

ابن سعيد ، إذ يقول (١) :

أصبحت يا ابن سعيد حُرَّتْ مكرمة
مر بكتني حكمة قد هذبت شيمتي
أكون إن شئت قُسطاً في خطابته
وإن أشأ فكزید في فرائضه
أو الخليل عروضياً أخا فطن
تغلى بداهة ذهني في مركبها
وفي في صارم ماسله أحد
عقبك شكر طویل لا نقاد له
عنها يقصر من يحقني ويستعل
وأججت غرب ذهني فهو مشتعل
أو حارثاً وهو يوم الفخر مرّجل
أو مثل نعثمان ماضقت بي الخيل
أو الكسائي نحويًا له علل
كشل ما عرفت آباء الأول
من غمده قد رى ما العيش والحدل
تبقى معالمه ما أطت الإبل (٢)

فهو يقول إنه تلقن عن ابن سعيد ما به يكون خطيباً كقس إياذ وشاعراً
كالخارث بن حلزة وماهراً في علم الميراث كزید بن ثابت وفي علم الفقه كأبي
حنيفة ، وبارعاً في العروض كالخليل وفي النحو كالكسائي . ولا نراه يذكر
في أثناء ذلك ثقافة بالفلسفة ، حقاً ذكر كلمة الحكمة ، ولكنه فسرها بهذه المعارف
السابقة . ونحن لا نجزم بأنه لم يكن يلم بشيء من الفلسفة ، ففي شعره بعض
إشارات لها (٣) ، وأيضاً فإنه يشير إلى الفلك والتنجيم (٤) وروى له الصولي في كتابه
الأوراق فصولاً من النثر أخرجها مخرج الحكمة ، وتعلق بفن الشعر التعليمي
(Poésie Didactique) الذي يذهب فيه الشعراء مذهب التعليم ، ففي ديوانه
مزوجة ألفها في تاريخ الخليفة المعتضد . وقد ترك كثيراً من المؤلفات في الأدب
والشعر لعل أهمها كتابه طبقات الشعراء المحدثين وكتاب البديع .

ويظهر من مجموع أخباره أنه لم يكن ينغمس في مؤامرات البلاط العباسي ،
وأنه اختار لنفسه عيشه المرفه الناعم مصاحباً للأدباء والعلماء ، ولو أنه مضى على
ذلك لكان خيراً له ، غير أن النفس أمارة بالسوء ، لذلك نراه حين يتوفى الخليفة

(١) معجم الأدباء ١٣٢/١ .
(٢) أطت الإبل : أنت تعباً أو حنينا .
(٣) ديوان ابن المعتز (طبعة القاهرة)
(٤) الديوان ٢٥/١ ، ١١٧/٢ ، ١٢٠ .

المكتنى ويتولى المقتدر سنة ٢٩٥ للهجرة وتصبح أمه بمن حولها من النساء والحصيان هي التي تدير دفعة الحكم ترنو عينه إلى الخلافة ، ويلبى مؤامرة مع بعض الرؤساء والكتّاب في ربيع الأول سنة ٢٩٦ ، فيُخلع المقتدر ويتولى باسم المرتضى ، غير أن ذلك لم يلبس له سوى يوم وليلة ، إذ تغلب على حزبه أصحاب المقتدر وأعادوه إلى كرسى الخلافة ، واختفى ابن المعتز عند ابن الحصّاص ، غير أن أنصار المقتدر عرفوا مخبأه ، فأخلوه وقتلوه في أول ربيع الثانى .

وإذا أخذنا نبأ في شعره وجلدناه يلور حول ما كان ينعم به من رافه العيش ، وعنى خاصة بالغزل والخمرىات ومجالس الشراب ، ولم ينس خصوم أسرته من العلويين ، فوجه إليهم تهديدات شديدة اللهجة ، لكن ذلك يأتى عارضاً في شعره ، ومشله مشلُ المزوجة التاريخية . وله منظومة في ذم الصبوح ، وهي أقرب إلى الهزل منها إلى الجيد . وبون بعيد بين نسيج الصباغة عنده وعند أبي تمام ، وإن كان يطالعنا أحياناً بشعر جزل رصين ، ولكننا نحكم بالكثرة من عمله ، وقد دافع عنه أبو الفرج الأصبهاني فقال :

« وشعره وإن كان فيه رقة الملوكية وغزل الظرفاء وهلهلة المحدثين فإن فيه أشياء كثيرة تجرى في أسلوب المجيدين ولا تقصر عن مدى السابقين ، وأشياء ظريفة من أشعار الملوك في جنس ما هم بسبيله ، ليس عليه أن يتشبه فيها بفحول الجاهلية ، فليس يمكن واصفاً لصبوح في مجلس شكيل ظريف ، بين ندامى وقيان ، وعلى ميادين من النور والبنفسج والرجس ومنضود من أمثال ذلك .. وفاخر الفرش ومختار الآلات ورقة الخدم أن يعدل بذلك عما يشبهه من الكلام السبّط (السهل) الرقيق الذى يفهمه كل من حضر إلى جعند الكلام ووحشية وإلى وصف البید والمهامه والظبي والظلم والناقة والجمل والديار والقفار والمنازل الحالية المهجورة ، ولا إذا عدل عن ذلك وأحسن قيل له مسيء ، ولا أن يُغمط حقه كله إذا أحسن الكثير وتوسّط في البعض وقصّر في اليسير ، وينسب إلى التقصير في الجميع ، لنشر المقابح وطى المحاسن ، فلو شاء أن يفعل هذا كل

أحد بمن تقلم لوجد مساعاً^(١) .

ونحن لا نشارك في الحملة على ابن المعتز ، بل نحن نضعه في موضعه الصحيح ، فقد كان شاعراً محسناً ، غير أنه كان أميراً مترفاً ، ولم يُتَّح له ترفه أن يتعمق الثقافة والفلسفة على نحو ما تعمقهما أبو تمام ، وهو كذلك لم يتعمق وسائل التصنيع الحديثة ، فإنه لم يعرف العمق في شيء ، إنما عرف اللهو والنعيم ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير بقوله :

شربنا بالكبير وبالصغير ولم نتحفل بأحداث الدهور
لقد ركضت بنا خيول الملاهي وقد طيرنا بأجنحة السرور

فحياته كانت مترفة ترفا خالصا ، ومثل هذه الحياة لا تؤهل لتفكير عميق ولا لتعقيد في التفكير ، إذ تقوم على الأشياء القريبة ، وقلما تعب صاحبها في حياته العقلية والمادية .

وليس معنى ذلك أن ابن المعتز كان من ذوق الصانعين ، فقد كان من ذوق المصنَّعين ، فالتصنيع والزخرف أساسيان في حياته ، وهما كذلك أساسيان في فنه . ويحدثنا صاحب الأغاني أنه بدت فيه منذ نشأته نزعة إلى الغناء والموسيقى ضاعفت حسنه بالجمال كما ضاعفها ترفه ونعيمه ، وذكر له كتباً في الغناء^(٢) كما ذكر له أدواراً غنى فيها . وليس من شك في أن من يعيش مثل هذه المعيشة لا يمكن أن يكون ذوقه بسيطاً ، فالترف لا يتيح بساطة في الحياة ، بل هو يتيح ضرباً معقداً من التصنيع في مشونها . والحق أن التصنيع كان مادة أصلية في حياته ، وسرى منها إلى فنه ، فهو يعيش في شعره كما يعيش في حياته معيشة تعتمد على التألق والتنميق .

كان ابن المعتز شاعراً مصنَّعاً من أصحاب مذهب التصنيع ، وكان يعجب بهذا المذهب إعجاباً شديداً دعاه إلى أن يكتب في أدواته وزخرفته كتابه (البديع) وهو يشهد له بأنه كان فنَّاناً عالماً يحسن وضع المصطلحات الفنية ، ولكن ينبغي

(١) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٧٤/١٠ . (٢) أغاني ٢٧٦/١٠ .

أن نعود فنتقيد هذا الكلام، ذلك أن ابن المعتز لم يتعمق في فهم جوانب التصنيع وزخرفته عند أبي تمام، فهم الزخرف الحسى: زخرف الجناس والطباق والتصوير والمشاكلة، ولكنه لم يفهم الزخرف العقلى، ولذلك لم يسقط في كتابه أى تعريف بلون من ألوانه سوى ما سماه بالمذهب الكلامى. وقد نقله عن الجاحظ دون فهم واضح له، وعابه بما فيه من تكلف^(١)، ولو أن ابن المعتز كان متعمقاً في فهم وسائل التصنيع وزخارفه كما انتهت إليه عند أبي تمام لأغنانا عن بيانها ووصفها.

ولعلنا لا نبعد إذا قلنا إن ابن المعتز هو الذى انحاز بالبديع العربى إلى الزخرف المادى، وجعله لا يهتم اهتماماً واسعاً بالزخرف العقلى أو المعنوى الذى رأيناه عند أبي تمام، إذ لم يعرض في كتابه لدرس ألوان التصنيع القائمة عنده، تلك التى كان يستنبطها من الفلسفة والثقافة ويحولها إلى ألوان زاهية مضيئة. كان ابن المعتز متخلفاً في ثقافته، وهو كذلك كان متخلفاً في فهم التصنيع الجديد الذى أحدثه أبو تمام، ومن ثم لم يستطع تفسيره في كتابه عن البديع، كما أنه لم يستطع تطبيقه في ديوانه، فقد وقف بعمله عند الزخارف الحسية.

واضطرب في موقفه من أبي تمام اضطراباً شديداً، فهو تارة يرفعه إلى الأفق الأعلى كما مرّ بنا في حديثنا عنه حين وازن بينه وبين البحرى، وتارة يتلومه لإسرافه في البديع، وقد ألّف في محاسنه ومساويه رسالة احتفظ بها صاحب الموشح، ومن يرجع إليها يجد أنه إنما يعيب عليه بعلمه في التفكير وإغراقه في التصوير^(٢). وكانت هذه الرسالة إحدى الدعائم التى استند إليها خصوم أبي تمام في الحملة عليه من أمثال الآمدى. ورد عليهم أنصار أبي تمام من أمثال الصولى والمرزوقى.

وعلى هذا النحو لم يستطع ابن المعتز أن يفهم تصنيع أبي تمام حق الفهم، مع أن ذوقه فعلاً كان من ذوق المصنعين، ولكن حائلاً حال بينه وبين تغلغله فيه، وهو أنه كان أميراً مترفاً من أبناء القصور الذين لا يتعمقون في الفهم

(١) كتاب البديع ص ٥٣.

(٢) الموشح ص ٣٠٧.

فوقف بتصنيعه عند الجانب الحسّي ، وعُني خاصة بجانب التصوير وما يتصل به من تشبيهات وأخيلة .

٩

تصوير ابن المعتز

كان ابن المعتز يُعنى بزخرف التصوير في شعره عناية شديدة ، ولكن أى تصوير ؟ إنه ليس هذا التصوير الذى رأينا أبا تمام يستغله في التعبير الرمزي عن أفكاره العميقة ، وهو كذلك ليس هذا التصوير الفلسفي الذى يُمَزَجُ بنوافر الأضداد ، وهو أيضاً ليس التصوير الحسّي الذى يحلله أبو تمام إلى أصباغه التى تحدثنا عنها من تجسيم وتدييج وتشخيص ، إنما هو تصوير من نوع آخر لا يحتاج تأملاً عميقاً ، أو هو بعبارة أدق صِبْغ آخر من أصباغ التصوير ، ولكنه ليس صبغاً معقداً ولا مركباً ، ونقصه « صِبْغ التشبيه » فقد شُغِفَ به شغفاً شديداً كاد لا يبقى فيه بقية لزخرف آخر من زخارف المدرسة . وكان لذلك الزخرف عنده طرافة خاصة ، فإنه استطاع أن يحول هذا الصبغ المحدود إلى صبغ له طاقة واسعة ، بل لقد خرج عن نطاقه القديم وأصبح صبغاً مستقلاً له أوضاعه التى لا تُحصى . وفي هذا الوعاء من أوعية التصوير يظهر تصنيعه ويظهر أيضاً تفوقه على شعراء عصره ؛ فقد اختص بصبغ واحد من أصباغ لون واحد من ألوان التصنيع ، ولكن عرف كيف يحوله إلى صبغ واسع ويستخرج منه ما لا يحصى من صور وأوضاع . وكان النقاد القدماء يعرفون له هذا الجانب . يقول ابن رشيق : إن ابن المعتز يغلب عليه التشبيه ^(١) ، ويقول صاحب معاهد التنصيص هو « أشعر الناس في الأوصاف والتشبيهات » ^(٢) . وامتلات كتب النقد والبلاغة بأوصافه ، وأشاد به عبد القاهر الجرجاني في غير موضع من كتاباته .

(١) العمدة لابن رشيق ١٩٤/١ .

(٢) معاهد التنصيص ١٤٦/١ .

وطبيعي أن يعدل ابن المعتز بتصنيعه إلى التشبيه لأنه لا يحتاج بعداً في الخيال ولا عمقاً في التصوير، وكأنني به قال دعني أبدل قيثارتى بلوحة الألوان، ولكنه حين انتقل هذه النقطة لم يحسن استخدام جميع الألوان التي تركها أبو تمام، بل لم يحسن استخدام لون التصوير نفسه، فقد انحاز إلى صِبْغ واحد من أصباغه وهو صبغ التشبيه، وترك الأصباغ الأخرى من تدبيج وتجسيم وتشخيص. غير أن من الحق أن نحمد لابن المعتز صنيعة بهذا الصبغ، فقد حوله إلى صبغ واسع وراح يستخرج منه «أوضاعاً» لا تحصى يزين بها شعره ويجمّله وهنا يأتي تصنيعه، فصِبْغ التشبيه أصبح عنده صبغاً ثرياً بأوضاعه المتضاربة.

وليس من شك في أن هذه مقدرة ممتازة، تلك التي استطاع بها ابن المعتز أن يحول صبغ التشبيه إلى ما يشبه اللون الأخضر مثلاً في الطبيعة، فإذا هو على ضروب وأوضاع مختلفة، وإذا لكل ضرب ووضع روعة فائقة. وإنها لمهارة تلك التي يستطيع صاحبها أن يؤلف لوحة من لون واحد فإذا هو زاه أو باهت في بعض الجوانب، وإذا هو يتراوح بين هذين الصبغين إلى ما لا يحصى من أصباغ في الجوانب الأخرى. وحقاً أن ابن المعتز أظهر مهارة واسعة في هذا الصبغ من أصباغ التصوير إذ عرف كيف يحول صبغاً محدوداً إلى صبغ واسع، ثم أخذ يستخرج منه أوضاعاً مختلفة حتى لا يحس قارئه بتكرار في المنظر؛ فهو لون واحد، بل هو صبغ واحد، ولكن الشاعر المصنّع بارع، إذ يجعلنا نخطئ في الحس والتقدير، ونظن أننا نرى لوناً واسعاً له أوضاعه الكثيرة التي تنقلنا من عالمنا الحسي إلى عالم خيالي واهم. وقرأ هذه الأبيات إذ يقول في النرجس:

كأن أخذ آفتها في حُسْنِ صورتها مداهنُ التَّبْرِ في أوراقِ كافورٍ
أو يقول فيه:

كأن عيونَ النَّرْجَسِ الغَضَّ حولها مداهنُ درٍّ حَشَوُهِنَّ عقيقُ

أو يقول في النارج:

وأشجار نارنجٍ كأنَّ ثمارها حقائقُ عقيقٍ قد ملئت من الدرِّ

أو يقول في الآذريون :

كَأَنَّ آذَرِيُونَهَا وَالشَّمْسُ فِيهِ كَالِيَهْ
مِدَاهِنْ مِنْ ذَهَبٍ فِيهَا بَقَايَا غَالِيَهْ

أو يقول في الهلال :

انْظُرْ إِلَيْهِ كَزُورْقٍ مِنْ فِضَّةٍ قَدْ أَثْقَلَتْهُ حَمُولَةٌ مِنْ عُنْبَرٍ
أو يقول فيه :

انْظُرْ إِلَى حُسْنِ هِلَالٍ يَهْتَائِكُ مِنْ أَنْوَارِهِ الْحِنْدِسَاءُ
كَمِنْجَلٍ قَدْ صَبِغَ مِنْ فِضَّةٍ يَحْصِدُ مِنْ زَهْرِ الدُّجَى نَرْجِسًا

أو يقول في قمر مشرق نصفه : « كأنه مجرفة العطر » . فقد استطاع ابن المعتز بهذه الأوضاع من التشبيه ونظائرها أن يطوف بنا في قصور من الوهم والخيال تحكى قصور ألف ليلة وليلة . وفي هذه القصور الخيالية يعيش من يقرأ في ديوان ابن المعتز فإذا هو يرى مداهن من تبر ، كما يرى كثيراً من أواني الذهب والفضة المرصعة بأنواع الجواهر والآلئ . إن التشبيه صبغ واحد ولكن ابن المعتز عرف كيف يحلله وكيف يستخرج منه أوضاعاً لا تحصى . وهذا هو سبب ما نزعناه من أنه شاعر مصنّع ، بل هو شاعر يعقد في التصنيع ، فقد أخذ صبغاً واحداً من أصباغه وذهب يعقده ويستنبط منه ما لا يحصى من أوضاع رائعة ؛ وهل هناك أروع من هذا الهلال الذى يشبه منجلاً من فضة ؟ لقد وصف فيكتور هيجو الهلال بأنه منجل ذهب (Une Faucille d'or) فراع أصحاب الأدب الفرنسى ، ولكن ابن المعتز لا يقف عند هذه الصورة العامة بل هو يضيف إليها بقية غريبة فإذا السماء حقل من نرجس لا من نجوم ، وإذا هذا المنجل يحصد نرجسها بأضوائه وأنواره . وإرجع إلى الصورة الأخرى التى صور فيها ابن المعتز الهلال بزورق من فضة ، فقد أضاف إلى الصورة البصرية التى نتخيلها فى الزورق صورة عطرية . إن الصبغ واحد هو التشبيه ولكن ابن المعتز عرف كيف يستخرج منه أوضاعاً وأشكالاً كثيرة ، فإذا لكل وضع بهجته ولكل شكل مسرته .

الإفراط في الصور والتشبيهات

ذهب ابن المعتز يكثر من أوضاع هذه الصور والتشبيهات في شعره ، ويفرط فيها إفراطاً شديداً ، حتى لتظهر في قصائده على هيئة صفوف متلاحقة ، ففي كل جانب منها صورة أو تشبيه ، وهي صور وتشبيهات ما يزال ابن المعتز يحاول أن يُحدث بها طرافة في شعره ، فهي كل ما يقدمه للفن من زينة وجمال . لم يضع ابن المعتز همه في إحداث تنوع واسع في زخرف شعره ، فقد رفض الزخرف العقلي أو بعبارة أدق لم يستطع أن يستخدمه ، وهو كذلك لم يستطع أن يستخدم جميع أوعية الزخرف الحسي ، فقد انحاز إلى التشبيه ، وذهب يطرز به قصائده ، ويوشى به أبياته . وأظهر في ذلك براعة لم تُنح لشاعر من قبله وهل هناك أبرع من هذا التشبيه إذ يقول :

رِيمٌ يَتِيهِ بِحُسْنِ صُورَتِهِ عَبَثَ الْفَوَادُ بِلِحْظِ مَقْلَتِهِ
وَكَاَنَّ عَقْرِبَ صُدْغِهِ وَقَفَتْ لَمَّا دَنَتْ مِنْ نَارِ وَجْنَتِهِ

فهذه صورة رائعة روعة شديدة لما أشاعه فيها من جمال وبعث من نار ، هي نار الوجنات أو هي نار الفن ، وما أشبهها بهذه القطع من الشمس التي كان يلقيها الساقى في أقذاح جماعته إذ يقول :

وَكَاَنَّ كَفَّيْهِ تَقَسَّمْ فِي أَقْدَاخِنَا قِطْعًا مِنَ الشَّمْسِ

كان ابن المعتز بارعاً في صنع الصور والتشبيهات ، وهي براعة نرى آثارها في كل مكان من ديوانه ، ومن الصعب أن نجعلها في حيز محدود من صحيفة أو صحف ، ومع ذلك فمن المحقق أنه كلما جمع ناقد منها طائفة خرجت إليه أصباغ تحكى أصباغ الطيف لأصباغ اللون واحد ولكنه لون معقد يعقله ابن المعتز ، ويستخرج منه أوضاعاً متضاربة يشيع فيها النور والجمال والحياة ، وانظر إلى قوله :

وزوبعةٍ من بنات الرياح تريك على الأرض شيئاً عَجَبَ

تضمُّ الطريدَ إلى نَحْرِها كضمِّ الحبةِ من لا يحبُّ
 رأيت إلى هذه الصورة ؟ إنها صورة خيالية رائعة لا بد لها من خيال فنان
 حتى يعرضها على أنظارنا ، فإذا هذا العناق الغريب . وانظر إلى قوله :
 ودنا إلى الفرقدانِ كما دنتُ زرقاءُ تنظر في نقابِ أسودِ
 فإنك ترى ابن المعتز يعرف كيف يطرف قارئه بالصور الغريبة وإنها لصور
 نادرة . هي ليست صوراً جامدة من تلك التي تواضع عليها الشعراء وأصبحت
 متحجرة في اللغة ، إذ فقدت نضرتها وبهجتها ، بل هي حية ناضرة وكأنما
 نُقِشت رسومها بالأمس ؛ نقشها شاعر كان صبياً يبعث الحياة والحركة في صورهِ
 حتى ليحس من يقرأ في ديوانه كأنه يعيش في دار من دور الصور المتحركة ،
 فما يزال يرى مناظر وأشكالاً من شخوص ووجوه . وهي وجوه مستعارة ، ولكنها
 تعبر عن روعة الفن بأجمل مما تعبر عنه الوجوه الحقيقية . وانظر إلى صورة الليل
 وهذا الوجه الحبشي :

قد أغتدى والليلُ في إهابهِ كالحبشيِّ مالَ عن أصحابهِ
 والصبحُ قد كشفَ عن أنيابه كأنه يضحك من ذهابهِ

فإنك ما تلبث أن تستغرق في الضحك من هذا الحبشيِّ أو هذا الوجه
 المستعار ، بل إنه لوجه حقيقي يعبر عن حقيقة مظلمة وراعه ، ولكن سرعان
 ما يخلفه وجه آخر ضاحك ، هو وجه الصباح الجميل .

وعلى هذا النمط ما نزال نرى في شعر ابن المعتز صوراً متحركة قد أعطاها
 أوضاعاً تؤكد حقيقتها وتجعلنا كأننا نلمسها ونشاهدها ، وهل هناك صورة تثبت
 في الذهن كهذه الصورة التي أخرج فيها الصبح بعد المشتري :

والصبح يتلو المشتري فكأنه عريانٌ يمشي في الدجى بسراجِ

إنها صورة عارية ، وقد يؤذينا هذا العرى ولكننا لا نرتاب في أنه يثبت
 الصورة في عقولنا ، ومن ينسى هذا الصبح الذي ذكره ابن المعتز ؟ من ينسى هذا
 العريان وسراجه الذي كان يحمله في الدجى فيكشف عن نيته ويفصح عن

عزيمته ؟ وانظر إليه يعود إلى تصوير الصبح فيقول :

كأننا وضوءُ الصبحِ يستعجلُ الدُّجى نطير غرابًا ذا قوادمَ جُونٍ
فقد جسمَ اختلاطِ الظلامِ بالضياءِ في ذلك الغرابِ صاحبِ القوادمِ البيضاءِ .
وليس من شك في أنها صورة طريفة ، وكأني به أراد أن يُحكّمها إحكاماً ، فقال :
وكابدنا السرى حتى رأينا غرابَ الليلِ مقصُوصَ الجناحِ

فأنت تراه يَجْنَحُ في هذا البيت إلى التفصيل في صورة الغراب بأكثر مما صنع
في البيت السابق ، إذ عبر عن القِصر الذي يصيب أطراف الليل بهذا القصِّ
الغريب لجناح الغراب ، وكل ذلك ليضبط الصورة ضبطاً دقيقاً .

ومهما يكن فإن ابن المعتز كان يحسن استخدام صبغ التشبيه إحساناً شديداً ،
فإذا هو يستخرج منه تلك الصور والأوضاع الكثيرة التي تروعا روعة هذه المياه
التي رآها في ربيع صاحبه ، فحكى صورتها في قوله :

وماءِ دارسِ الآثارِ خالٍ كدمعِ حارٍّ في جفْنٍ كحيلٍ
وحقاً إن الإنسان ليذهل إزاء هذه الروعة في التصوير ، حتى ليتعجب أن
لو صار إليه شيء من إحساس ابن المعتز حين تمثل هذه الصور ، وانظر إليه
يصف الرياض في منظومته « ذم الصُّبوح » إذ يقول :

ألا ترى البستان كيف نوراً	ونشرَ المنثورُ زهراً أصفراً
وضحكك الوردُ إلى الشَّقَائِقِ	واعتنق القطرُ اعتناقَ وَامِقِ
في روضةٍ كحلَّـلِ العُرُوسِ	وخُرَّمِ كهامةِ الطاووسِ
وياسمينٍ في ذرى الأغصانِ	منتظِمِ كقطعِ العقيانِ
والسَّروُ مثلُ قصبِ الزبرجدِ	قد استمدَّ العيشَ من ترَبِ نَدِ
على رياضٍ وثرى ثرى	وجلولِ كالمسبردِ المسجلى
وأخرجَ الحشخاشُ جَيْباً وفتقاً	كأنه مصاحفُ بيضِ الورقِ
أو مثلَ أقلامٍ من البلّورِ	تَحَالُّها تجسّمت من نورِ
وبعضُها عُرْيَانٌ من أثوابه	قد خجّلَ البائسُ من أصحابه
تُبَصِّرُهُ بعبدِ انتشارِ الوردِ	مثلَ الدِّبَابِيسِ بأيدي الجُنْدِ

والسَّوسَنُ الْأَبْيَضُ مُنْشُورُ الْحُلَلِ كَقُطْنٍ قَدْ مَسَّهَ بَعْضُ الْبَلَلِ
وقد بدت منه ثمار الكُنْكَرِ كأنه جَمَاجِمٌ من عُنْبَرٍ
وحلَّقُ الْبَهَارِ بَيِّنَ الْآسِ جُمُجُمَةٌ كَهَامَةِ الشَّمَّاسِ
وجُلُنَّارٌ كاحِرَارِ الْخَدِّ أو مثـل أعرافِ دِيوكِ الْهِنْدِ

فإنك تعجب من تلك الأوضاع الكثيرة التي استخرجها من صبغ التشبيه وراح يطرز بها هذا الوصف البديع للرياض ، وما يجري فيها من تلك الصور المختلفة التي يغرق فيها البصر ؛ فهنا صفرة عسجدية ، وهناك خضرة زبرجدية ، وثم حمرة وردية . وليس من شك في أن قارئ ابن المعتز إذا كان مرهف الحس إرهافه علاه ذهول وحيرة إزاء تلك الصور والأوضاع لصبغ التشبيه التي يعرضها علينا في تلك الأشكال والطرائف النادرة .

وإن الإنسان ليفكر حقاً في هذه القدرة على التصوير ، وهي لا تقف عند وصف الطبيعة والرياض ، بل تتعداها إلى كل شيء يلتقطه خيال ابن المعتز ، وانظر إليه يصف سباق الخيل :

خَرَجْنَ وَبَعْضُهُنَّ قَرِيبٌ بَعْضٍ سَوَى فَوْتِ الْعِذَارِ أَوْ الْعِنَانِ
تَرَى ذَا السَّبْقِ وَالْمُسْبِقَ مِنْهَا كَمَا بَسَطَتْ أُنَامِلَهَا الْيَدَانِ
فإنك تراه يحكم الصورة إحكاماً طريفاً . وانظر إليه يقول في مقلة البازي :
ومقلة تصدقه إذا رَمَقَ كأنها نرجسة بلا ورق

فليس من شك في أنك تعجب بهذه الصورة النادرة التي عمد فيها ابن المعتز إلى التفصيل ، وانظر إليه يقول في أذن كلب الصيد :

وَأُذُنٌ سَاقِطَةٌ الْأَرْجَاءِ كوردة السَّوسَنَةِ الشَّهْلَاءِ
وعلى هذا النمط ما يزال ابن المعتز يستخرج من صبغ التشبيه صوراً وأشكالاً لا تحصى ، حتى يشعر من يقرأ في ديوانه أنه يعيش في تلك الرياض من البنفسج التي وصفها في قوله :

كَأَنَّ سَمَاءَنَا لَمَّا تَجَلَّتْ خِلَالَ نَجُومِهَا عِنْدَ الصَّبَاحِ

رياضُ بنفسجٍ خَضِيلٍ نَدَاهُ تَفْتَحُ نَوْرُهُ بينَ الأَقاحي

وهي رياض ذات صبغ واحد، ولكن كأنما هذا الصبغ قد جُمع من كل ربيع ، ففيه تنوع واسع لا يمكن شيئاً أن يحكيه إلا أن يعود الإنسان إلى ديوان ابن المعتز ، ويرى كيف استخلم صبغ التشبيه ، واستطاع أن يخالف بين أشكاله وأوضاعه ، كما يخالف أصحاب فن التجميل بين صور الشعر الأسود مثلاً ورسومه، فإذا هم يستخرجون منه أشكالاً وأوضاعاً كثيرة، بما يُسَدِّلونه على الجبهة ، أو بما يرفعونه إلى الرأس ، أو بتقسيمه أقساماً متساوية ، أو غير متساوية .

والحق أن أصحاب التصنيع في القرن الثالث استطاعوا أن يرتفعوا إلى مراقب القمة في الزخرف والتنميق . وهل نسينا ذلك الزخرف العقلي الذي أحدثه أبو تمام وما استطاع أن يشفعه به من تنويع في الزخرف الحسي ؟ . وهذا ابن المعتز يأخذ زخرف التشبيه وينوع فيه تنوعاً واسعاً يقصر التعبير عن تصويره . إن التشبيه لون مفرد بل هو صبغ من أصباغ لون مفرد، هو لون التصوير ، وهو صبغ حسي لم يشفع بثقافة عميقة ولا بفلسفة ، ومع ذلك استطاع ابن المعتز أن يستخرج منه أوضاعاً وأشكالاً كثيرة بحيث لا نجمع طائفة منها حتى تخرج لنا هذه اللوحات الفنية المحيرة ، وكأن الإنسان يعيش في متحف للصور والرسوم ، ولكن أي صور ورسوم ؟ إنها صور ورسوم ما تزال تعزف عزفاً غريباً ! . وارجع إلى أبي تمام فسترى هذه الصور والرسوم تعي الموسيقى ، كما تعي الفلسفة والثقافة ، وكل ذلك يتنقل فيه الفكر كما يتنقل بين قطع الرياض في الطبيعة . على أن هذه الروعة في التصنيع وما صحبها من بهجة في التلوين والتصوير سرعان ما تنحسر ظلها عن الشعر العربي في القرون التالية .

الكتاب الثاني

مذهب التصنع

الفصل الأول

التصنع

« نظرونا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني
تقلب ، ويؤخذ بعضها من بعض » .
(الجاحظ)

١

التصنع في الحضارة العربية

لا يمحى من يدرس الشعر العربي بعد القرن الثالث حتى يحسّ بظاهرة واضحة تمتد في هذا الشعر وتسيطر عليه ، وهي ظاهرة التصنع والتكلف الشديد ، والشعر العربي لا يحيل بهذه الظاهرة ، بل هو يرينا تطور الفن مع تطور الحضارات وما يصيب الناس من ترف عقلي يؤدي بهم إلى ألوان من التعقيد في صنع النماذج الفنية . نرى ذلك في القديم والحديث ، نراه عند اليونان في الإسكندرية في أثناء القرنين الرابع والخامس للميلاد ، إذ أصبح الشعر مجموعة من التعقيدات والشكليات مستجيباً لما أصاب الحضارة اليونانية من هرم وشيخوخة ، ونراه عند الغربيين المحدثين ، ففي أواخر القرن التاسع عشر تتعقد الحضارة الغربية ، ويُسرف العقل الغربي ، ويظهر المذهب الرمزي وما يُطَوَى فيه من فنون تكلف وتعقيد .

وهذا نفسه هو ما نحسه إزاء الشعر العربي والحضارة العربية بعد القرن الثالث للهجرة ، إذ نرى هذه الحضارة تعقم ولا تأتي بجديد إلا اهتماماً بالشكليات وتعقيداً في شئون الحياة ، فالدولة تضعف ولكن تكثر الألقاب ، ألقاب الملوك والأمراء وكبار أصحاب المناصب^(١) ، وهي كثرة لا تدل على نمو سياسي ، إنما تدل على أن الناس أصبحوا يعنون بالشكل أكثر مما يعنون بالحقيقة نفسها . وأنت

(١) الحضارة الإسلامية في القرن الرابع لآدم ميتز

مهما بحثت في هذه العصور فلن تجد إلا تصنعاً شديداً في جميع شئون الحياة ، إذ يعيش الناس معيشة كلها تكلف وتصنع وتحذلق على ضروب وفنون مختلفة ، فقد أترفت الحضارة العربية وأترف الفكر العربي ، ولم يعد هناك إلا التصنع والتكلف في شئون الحياة ، حتى لنجد لعضد الدولة بشيراز فصراً مؤلفاً من ثلاثمائة وستين حجة ليجلس كل يوم في واحدة إلى الحول^(١) . أرأيت إلى هذا الترف وهذا التعقيد في الحياة؟ بل إنا لنراهم يعتقدون الموت نفسه ، فقد كُفِّنَ تميم بن المعز عام ٣٧٥ هـ في ستين ثوباً^(٢) . وكأنما الحضارة العربية لم تعد تجد الوسائل الطبيعية لتعبيرها فأخذت تبحث عن هذه الوسائل الجديدة من التكلف ، وهي وسائل لا تضيف جمالاً ، إنما تضيف تعقيداً إن كان التعقيد شيئاً يطلب لذاته . ولعل مما يصور هذا التعقيد بصورة أوضح ما يروى عن الوزير ابن الفرات في مادبه من أنه « كان يدعو إليها في كل يوم تسعة من الكتاب الذين اختص بهم ، وكان منهم أربعة نصارى ، فكانوا يقعدون من جانبيه ، وبين يديه ، ويُقَدَّم إلى كل واحد منهم طبق فيه أصناف الفاكهة الموجودة في الوقت من خير شيء ، ثم يُجْعَلُ في الوسط طبق كبير يشتمل على جميع الأصناف ، وكل طبق فيه سكين يقطع بها صاحبها ما يحتاج إلى قطعه من سفرجل ونخوخ وكُمثرى ، ومعه طست زجاج يُرْمَى فيه بالشُّفْل ، فإذا بلغوا من ذلك حاجتهم واستوفوا كفايتهم رُفِعَت الأطباق وقُدِّمَت الطسوت والأباريق ، فغسلوا أيديهم ، وأُحضرت المائدة مغطاةً بدببقي فوق مكبة خيازر ، ومن تحتها سفرة آدم فاضلة عليها ، وحواليها مناديل .. فإذا وضعت رُفِعَت المكبة والأغشية وأُخذ القوم في الأكل ، وأبو الحسن بن الفرات يحدّثهم ويؤانسهم ويباسطهم فلا يزال على ذلك والألوان توضع وترفع أكثر من ساعتين ، ثم ينهضون إلى مجلس في جانب المجلس الذي كانوا فيه ، ويغسلون أيديهم ، والفرّاشون يصبُّون الماء عليهم ، والخدم وقوفٌ على أيديهم المناديل الدبيقية ورطليّات ماء الورد لمسح أيديهم وصبّه على وجوههم^(٣) » .

(٣) الحضارة الإسلامية ١٩٥/٢ .

(١) الحضارة الإسلامية ١٧٨/٢ .

(٢) وفيات الأعيان لابن خلكان ١٩٥/١ .

وهذه صورة بالغة في التكلف ، وهي خير ما يصور الحضارة العربية في هذه العصور وكيف أنها أخذت تصعب في طرق أدائها ، فألوان الطعام لا توضع دفعة واحدة ، بل ما يزال يوضع اللون بعد اللون ، وإلا فقيم تقدم الزمن ورقى الحضارة ؟ . ونحن نعرف أن الطريقة الأولى هي التي كانت شائعة في فرنسا في أثناء القرن الثامن عشر ، ثم حلت محلها الطريقة الروسية التي تشبه طريقة ابن الفرات وامت في أوروبا جميعها^(١) .

وليس من شك في أن هذا يدل — من بعض الوجوه — على ما أصاب العقل العربي من تصنع في الأداء ينحاز به عن الطرق الطبيعية في التعبير ، سواء تعبير المعيشة أم تعبير التفكير . ولعل من الطُّرَف التي تصور ذلك تصويراً أوسع من طريقة ابن الفرات في مادبه ما انتهى إليه المهلبى الوزير المعروف من تصنعه في تناول طعامه فهم يذكرون أنه « كان إذا أراد أكل شيء بمعلقة كالأرز واللبن وقف من جانبه الأيمن غلام معه نحو ثلاثين ملعقة زجاجاً مجروداً ، فيأخذ منه ملعقة يأكل بها من ذلك اللون لقمة واحدة ، ثم يدفعها إلى غلام آخر قام من الجانب الأيسر ، ثم يأخذ أخرى فيفعل بها فعل الأولى ، حتى ينال الكفاية ، ثلثا يعيد المعلقة إلى فيه دفعة ثانية »^(٢) .

وهذا الصنيع المعقد يدل على ما انتهت إليه الحضارة العربية — في هذه العصور — من تجديد ، وهو تجديد لا يتناول موادها والتنويع فيها ، إنما يتناول وسائلها والتصعيب في طرق أدائها وما قد يكلف به الناس من التعلق بأشياء غريبة ، فهم يُغربون في حياتهم وتفكيرهم إغراب المهلبى بملاعه ، وكانت تكفيه ملعقة واحدة يتناول بها ما يريد ، ولكنه كان يريد شيئاً آخر غير تناول الطعام ، وما الفرق بينه وبين بقية الناس إن أكل على طريقهم بمعلقة واحدة ؟ إنه ينبغي أن يختلف عنهم وإلا فقيم وزارته ؟ وقيم رقيه عن حوله ؟ لذلك كنا نراه يشفع طعامه بشيء غريب ، هو هذه الملاعق التي يعقله بها ، ولكنه تعقيد لا يضيف طرافة ، إنما يضيف تصنعاً إن كان التصنع شيئاً طريفاً في ذاته .

(١) الحضارة الإسلامية ١٩٦/٢ .

(٢) معجم الأدباء ١٥٣/٥ .

التصنع في الحياة الفنية

غُمِرَ العقل العربي في أثناء هذه العصور بهذا الذوق من التصنع ، فعمد إلى وسائل يصعب بها تناوله للآراء والأفكار على نحو ما كان المهلبي يصعب على نفسه في تناوله لطعامه بملاعقه . وَعَمَّتْ هذه الروح في صنع النماذج الفنية ، فالتجأ كثير من الأدباء إلى تعقيد التعبير فنوناً من التعقيد ، ولعل مما يصور ذلك ما يُروى من مهارة بديع الزمان وأنه كان يستطيع أن يكتب كتاباً يُقرأ فيه جوابه ، أو كتاباً يُقرأ من آخره إلى أوله ، أو كتاباً إذا قرئ من أوله إلى آخره كان كتاباً ، فإن عكست سطره مخالفة كان جواباً ، أو كتاباً لا يوجد فيه حرف منفصلٌ من راءٍ يتقدم الكلمة أو دالٍ ينفصل عنها ، أو خالياً من الألف واللام ، أو من الحروف العواطل أو أول سطره كلها ميم وآخرها جيم ، أو كتاباً إذا قرئ معرجاً ومُرد معرجاً كان شعراً ، أو إذا فُسِّر على وجهه كان مدحاً وإذا فُسِّر على وجهه كان ذمّاً^(١) .

ويظهر أن ذلك كان يُعمدُ عند كتاب العصر وشعرائه الأفق الأعلى في البلاغة والفصاحة ، فانطلق الشعراء ينظمون قصائد كل ألفاظها من الحروف المعجمة أو من الحروف المهملة أو من الحروف المهموزة أو مما لا تنطبق معه الشفتان^(٢) ؛ وكأن الشعر يستحيل إلى عمل لغوي ، فإذا الشعراء يصنعون صنيع عُمَّال المطابع إذ (يرصُّون الحروف) بعضها إلى بعض فتتكون صناديق من الحروف ، ولكن لا تتكون أبيات من الشعر إلا إذا أردنا بهذا الشعر الإفصاح عن صعوبات في التعبير وطرق الأداء . ونحن ينبغي أن نعرف أن الشعراء كانوا يعجبون بهذه التعقيدات إعجاباً شديداً ، فالثعالبي يذكر لنا أن الصاحب

(١) رسائل بديع الزمان (طبع اليسوعيين) (٢) معاهد التنصيص ١٠٢/٢ .

ابن عباد صنع قصيدة معرّاة من الألف التي هي أكثر الحروف دخولاً في المنظوم والمنثور فتداولها الرواة وعجبوا منها ، فصنع الصاحب قصائد كل منها خالية من حرف من حروف الهجاء^(١) وحتى موسيقى الشعر والنثر لم تسلم من هذا التكلف والتعقيد في الأداء ، فنحن نجد المعري في لزومياته وفصوله وغاياته ، يتقيد في قوافيه وأسجاعه بحرفين أو ثلاثة ، كأن الوسيلة الواحدة لا تكني للتعبير في الأدب بل يحسن أن تتعدد كما تعددت ملاعق المهلبي . ولم يصنع المعري ذلك بمجموعة صغيرة من القصائد والرسائل ، بل طبّقه في ديوان ضخم من الشعر ، وكتاب ضخم أيضاً من النثر .

ولعل مما يتصل بهذه الجوانب من التعصّب في الأداء ما شاع في هذه العصور من الألغاز والأحاجي ؛ وقد روى صاحب اليتيمة طرفاً من هذا الجانب عند بديع الزمان^(٢) وابن العميد^(٣) . ويقول صاحب مرّ الفصاحة : « وقد كان شيخنا أبو العلاء يستحسن هذا الفن ويستعمله في شعره كثيراً ومنه قوله :

وَجُبْتُ سَرَابِيًّا كَأَنَّ إِكَامَهُ جَوَارٍ وَلَكِنْ مَا لَهْنُ نَهْدٍ^(٤)
تَمَجَّسَ حِرْبَاءُ الْمَجِيرِ وَحَوْلَهُ رَوَاهِبٌ خَبِيطٌ وَالنَّهَارُ يَهُودٌ^(٥)

فألغز بقوله جوار عن الجوّاري من النساء وهو يريد كأنهن يجرين في السراب ، وبقوله نهود عن نهود الجوّاري وهو يريد بنهود « نهوض » أي كأنهن يجرين في السراب وما لهن على الحقيقة نهوض . وأراد بقوله تمجّس الحرباء أي صار لا مستقبله الشمس كالمجوس التي تعبد لها وتسجد لها ، وجعل النعام الرواهب لسرادها ، ويهود : يرجع وهو يلغز بذلك عن اليهود لما ذكر المجوس والرواهب ؛ وكذلك قوله :

إِذَا صَدَقَ الْجَدُّ أَفَرَى الْعَمُّ لَلْفَتَى مَكَارِمُ لَا تُكْرَى وَإِنْ كَذَبَ الْحَالُ^(٦)

(١) اليتيمة للشمالي طبع الصاوي ٣/ ٢٧٥ .

(٢) اليتيمة ٤/ ٢٨٤ .

(٣) اليتيمة ٣/ ١٦١ .

(٤) جبت : قطعت . سرايبا : قفراً يلمع فيه السراب . الإكام : جمع أكمة ، وهي

التل .

(٥) الحرباء : دويبة تتلون ألواناً مع الشمس وتغير معها .

(٦) تكري : تنقص وتزيد ، من الأضداد .

لأنه يريد بالجد الحظ وبالعم الجماعة من الناس وبالحال المحيلة، وقد ألغز بذلك عن العم والجد والحال من النسب^(١) .

وليس من شك في أن مثل هذه الألغاز لا تضيف طرافة إلى الشعر إلا أن يُقصد به إلى التعقيد وأن يتخذ هذا التعقيد إحدى غاياته. وكأني بالحضارة العربية ضلت طريقها الطبيعي في التعبير ، فذهبت تستعين بألوان الطعام يوضع بعضها وراء بعض ، أو بالملاعق تتعدد في أثناء تناول الطعام، أو بهنء الرسائل الملتوية في التعبير الفني ، وكأنها تبحث عن طريق جديد تعبر به ، غير أنها لم تقع إلا على هذه الضروب من التكلف والتصنع فتشبثت بها، وقد خيّلَ إليها أنها تستطيع أن تُطرف بها حياة الناس وأفكارهم . ومن المهم أن نعرف أن الناس كانوا يطلبون هذه الضروب من الشعراء لأن حياتهم هم أنفسهم تعقدت وأصبحوا لا يعجبون إلا بما يتمشى مع حياتهم . واستجاب لهم الشعراء، فكلُّ يحاول بدوره أن يعقد الفن وأن يقع من هذا التعقيد على طريقة جديدة يُطرفهم بها حتى ينال إعجابهم واستحسانهم .

٣

التصنع في ألوان التصنيع الحسية

سرت هذه الظاهرة من التصنع في جميع جوانب الفن حتى في ألوان التصنيع الحسية نفسها التي رأيناها عند جماعة المصنّعين ؛ فقد استخدمها الشعراء ولكن في هذا التعقيد الذي يُعدُّ سمة القرن الرابع وما جاء بعده من قرون، فقدت جمالها وتنوعها ، ولم نعد نجد لها هذه الألوان والأصباغ الثرية التي كنا نراها عند أبي تمام ، ولا هذه الأوضاع المتنوعة التي مرت بنا عند ابن المعتز لصبغ التشبيه ، تلك الأوضاع التي أحالها خياله إلى أشعة فضية غريبة .

وليس معنى ذلك أن الشعراء هجروا وسائل التصنيع التي رأيناها في القرن

(١) مر الفصاحة ص ٢١٥ .

الثالث والتي تعد نوعاً من الرومانسية في الشعر العربي ، وإنما معناه أن الشعراء لم يعودوا يحسنون استخدامها كما كان الشأن عند أبي تمام وابن المعتز ؛ هم يستخدمونها ولكن استخدامهم لها معقدٌ تعقيد هذه الحضارة التي عاشوا فيها ، وهو تعقيد لا يضيف إلى الألوان جمالا كهذا الجمال الذي رأيناه عند أبي تمام ، إنما هو تعقيد يأتي لذاته ، فلا يضيف طراقة للون بل قد يُزيل منه بعض أصباغه ويحيله لوناً باهتاً لا دفع فيه ولا حرارة . واقرأ هذا الطباق للمتنبي ^(١) :

لمن تطلب الدنيا إذا لم تُرد بها مروراً مُحِبُّ أو إساءة مُجْرِمٍ
فإنك تحس كأنك لا ترى هذا الطباق الذي أقامه بين السرور والإساءة
والحب والإجرام لأن الكلمات لا تتقابل ، فليست كلمة الإساءة عكس كلمة السرور ، ولا كلمة الإجرام عكس كلمة الحب ، إنما عكس السرور الحزن كما أن عكس الحب البغض . ولكننا ننسى ، فقد تركنا القرن الثالث ودخلنا في القرن الرابع ، وهو قرن لا يستطيع أن يجارى النهضة العربية التي رأيناها في القرن الثالث ، بل هو يتخلف كما تتخلف هذه المقابلات عند المتنبي أو هذه الطباقات التي يحسن أن نعطيها وصفاً جديداً يميزها ، نسميها طباقات غير دقيقة بل نسميها « طباقات باهتة » ، فالكلمات لا تتطابق ويحس الإنسان كأن اللون غائب منه لا يراه ، فهو لون باهت ليس كلون الطباق الزاهي الذي رأيناه عند أبي تمام ، بل إن الإنسان يُخيّل إليه أنه لون آخر ، فقد انحسرت عنه بعض أصباغه ، وغدا لا يتشيع بهذه الأصباغ الثرية التي كنا نراها في القرن الثالث .

لم يعد القرن الرابع يحسن استخدام وسائل التصنيع إلا أن يتولاها بشئ من التكلف يُحيلها عن أصباغها كما نرى في هذا الطباق ، أو يتولاها بشئ من التعقيد في الأداء كهذا الجناس لبعض شعراء اليتيمة :

إن أسيافنا القصار الدوامي صيرت مَلَكَنَا طويل الدوام
نحن قومٌ لنا سدادٌ أودر واصطلامُ الأعداء من وسطِ لامٍ ^(٢)

(٢) اصطلام : اجتثاث . لام : مخفف لام جمع لأمة ، وهي الدرع .

(١) التبيان (المكبري على المتنبي) طبعة الحلبي ١٤١/٤ .

واقتسام الأموال من وقت سامٍ واقتحامُ الأهوال من وقتٍ حامٍ .
 فإنك تراه يجانس بين الدوامى والدوام ، وهو جناس طبيعي يشبه ما كنا
 نجده في القرن الثالث ، ولكن انظر إلى تجديده في هذا اللون بعد ذلك ، إذ
 تراه يجانس بين (اصطلام) وكلمتى (وسط لام) كما يجانس بين (واقتسام)
 وكلمتى (وقت سام) وكذلك بين (واقتحام) وكلمتى (وقت حام) . أرأيت إلى
 هذا التجديد في الجناس ؟ إنه كملاعق المهلبى لا يضيف طرافة إنما يضيف
 تعقيداً وتلفيقاً غريباً يخرج به الجناس عن صورته الأصلية الموسيقية إلى نوع
 من العبث واللعب بالألفاظ والكلمات .

وليس لنا أن نزرى على عمل الشعراء وطريقة استخدامهم لهذه الألوان ،
 فذلك أسلوبُ العصر ، إذ كان يُعْجَبُ بالتعقيد في كل شيء ، وتبعه الشعراء
 يعقدون في وسائلهم وطرق استخدامها ، ولكنهم حيناً عدلوا إلى ذلك التعقيد
 لم يستطيعوا أن يستخرجوا منه صوراً وأشكالاً طريفة ، إنما هي صور وأشكال
 غريبة ، فإذا اللون يتعقد تعقداً داخلياً لا يضيف إليه حسناً أو جمالاً ، وإنما
 يضيف إليه إغراباً ، إن كان الإغراب يعتبر بديعاً في ذاته ، يطلبه الشعراء في
 نماذجهم وآثارهم .

وإذا تركنا الطباق والجناس إلى أصباغ التصوير التي كان يستخدمها شعراء
 القرن الثالث وجدناها يصيبها من التحول ما أصاب هذين اللونين ، فقد عزف
 الشعراء عن التشخيص والتجسيم إلا في القليل النادر ، أما التشبيهات والاستعارات
 فقد أكثروا منها ، ولكنه أكثر من جنس أكثرهم من الطباق والجناس ، أكثر
 نزع بهذه الأصباغ إلى صور جديدة ، وكأنها فارقت أصباغها ، وقرأ هذا
 البيت للوأواء الدمشقي إذ يقول (١) :

فأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسقتُ
 ورْدًا وعُصْبَةً على العُنَّابِ بالبَرَدِ

فإنك تراه يملأ بيته بالاستعارات ، إذ استعار اللؤلؤ للدمع والنرجس للعين

(١) معاهد التنصيص ١٦٨/١ .

والورد للخد والعُنَّاب للأصابع ، والبرَد للأسنان ، ولكن كأن هذه الاستعارات لا تثير فينا شيئاً من اللذة الفنية التي كنا نشعر بها في أثناء القرنين الثاني والثالث ، وانظرُ إلى أصل هذا البيت عند أبي نواس^(١) .

يا قمرًا أبرزه مائتم يندُبُ شَجْوًا بين أنرابِ
يبكى فيُذرى الدُّرَّ من نرجسٍ ويلطِّمُ الورد بعُنَّابِ

فإنك ترى الواوَاء يأخذ ناحية التشبيه من أبي نواس دون أن يأخذ معها ما فيها من حياة وحركة ، وبذلك غدا التشبيه كأنه جامد ، فالشاعر لا يُشيع فيه شيئاً من الحركة ، إنما شيء واحد هو الذي يهتم به ، وهو هذا الركام من الصور التي لا نحس فيها شعوراً ، فقد تحجَّرت في التاريخ وأصبحت تراثاً محفوظاً في الفن ، ولا بد للشاعر إذا كان يريد أن يستخدمها من أن يعيد لها حياتها وشعورها ، أما أن يأتي بها على هذا النظام فإننا نحس بثقل التعبير وأنه لا يكاد ينهض بما يحمله ، وكأنني بهذه الصور المحفوظة من اللؤلؤ والنرجس والعُنَّاب والبرَد والورد إذا وضعناها متلاصقة على هذا النحو تعبر تعبيراً أوسع من المعنى الذي أراده الشاعر ، وماذا يريد أن يقول ؟ إنه يقول إن صاحبه بكت وعَصَّتْ أناملها ، ولكنه أبي إلا أن يشق على نفسه في تعبيره حتى يَرْضَى ذوق عصره من تصنعه وتكلفه فجعل البكاء أمطاراً والدموع لؤلؤاً والعين نرجساً والخد ورداً والبنان عُنَّاباً والأسنان برداً ، وما فائدة الزمن ؟ وما الرقي الذي أصابه الشعر في القرن الرابع إن لم يجنح الشاعر إلى مثل هذا التعقيد في صورته ؟ وإنه لرقى معكوس أن يشقَّ الشاعر على نفسه في التعبير على هذا النمط ، فإذا بالبيت لا يعبر إلا عن تعقيد في التصوير والخيال ، ولكننا لا نجد فيه حواشي من الفكر تزخرف صورته إلا كما نرى في قول المتنبي^(٢) :

بَدَتْ قَمَرًا ومالتْ خُصُوطَ بانٍ وفاحتْ عَنَبَرًا ورنتْ غَزَلا

والبان : شجر يشبه الشعراء قدود النماء بقضبانته .

(١) أخبار أبي نواس ص ١٩٠ . يذرى : ينثر .

(٢) التبيان ٢/٢٢٤ . والخطوط : القضييب .

فإنك تحس كأن الشاعر لا يريد أن يعبر عن صورته فقط ، وإنما يريد قبل كل شيء أن يعقد في هذه الصور ، فتراه يأتي بالقمر وخط البان والعنبر والغزال ، أما حبه وأما أفكاره نحو صاحبه فكأنى بها لا تعنيه ، ولقد كان حرياً بالمتنبى أن يصف لنا اللذة والرغبة والحيرة والانفعالات التي يسببها الحب ، ثم يتركنا نرسم الجمال نحن لأنفسنا رسماً خيالياً ، لا هذا الرسم الذي يتحكم فيه ، والذي لا يعطينا حسه إلا عن طريق هذا التركيب والتعقيد في جلب صورته ووضعها متعاقبة بهذا الشكل الذي قد يحوى شعوراً ، ولكنه شعور بغير لذة .

وهذا هو معنى ما نذهب إليه من أن ألوان التصنيع تُستخدَم في هذا القرن ، ولكن يحس الإنسان كأنها لم تعد تعبر عن أصباغها ، بل كأنها أصبحت شيئاً قديماً مألوفاً ، فقد فقدت جمالها وزينتها ، وتحولت عن ألوانها وأصباغها إلى ألوان وأصباغ باهتة ، فليس هناك تصنيع ولا بديع رائع . بل إن كلمة البديع ومعناها الحديث تفقد معناها في هذه العصور فلا تعود تدل على الطريف المبتكر بل نراها تدل على غير الطريف من المكرر ، يقول ابن رشيق « والإبداع إتيان الشاعر بالمعنى المستطرف والذي لم تجر العادة بمثله ، ثم لزمته هذه التسمية حتى قيل له بديع ، وإن أكثر وتكرر » (١) .

ونحن لا ننفي اهتمام الشعراء المتأخرين بالبديع سواء منهم من كان في المشرق أو في المغرب أو في مصر أو في الأندلس فقد قصر الشعراء — في هذه العصور — عنايتهم على هذا البديع حتى لنرى صفي الدين الحلبي يذكر في بديعيته أنها ثمرة سبعين كتاباً في هذا الفن (٢) ، وقد تلتها بديعيات كثيرة ، ولكن هذا لا ينقضى كلامنا ، فقد تحولت ألوان التصنيع عن أصباغها ، ولم يعد لها هذه الطراقة التي كنا نجدها عند الشعراء المصنعين في القرن الثالث . وكل ما يمكن أن يضاف إلى هؤلاء الشعراء المتأخرين من ابتكار هو لون التورية الذي استحدثوه ، ولكن ألوانهم جميعاً لم تكن زاهية ولم يكن بها هذا التنوع والثراء في الأصباغ كما

(١) السدة لابن رشيق ١٧٧/١ .

(٢) خزانة الأدب الحموي ص ٢٧ .

رأيناها في القرن الثالث ، وكأني بهذه الألوان أصبحت مجرد زينة لا تحوى عقلاً ولا فكراً . على أنها زينة متكررة ليس لها هذه الطرافة التي كنا نجدها في ألوان أبي تمام ، وقد مر بنا أنها لم تكن ألواناً حسيةً فحسب ، فقد كان يجاور الألوان الحسية ألوانٌ قائمة أشد غرابة وطرافة ، وهي الألوان العقلية التي كان يأتي بها من الثقافة والفلسفة ويحولها - كما مر بنا - إلى ضروب من الرمز ونوافر الأضداد والأقيسة الفنية .

٤

ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن

إذا رجعنا إلى استخدام الشعراء في هذه العصور لتلك الألوان العقلية القائمة التي خلفها أبو تمام في صناعة الشعر وجدناهم يقصرون فيها تقصيراً شديداً ، فإن شاعراً لم يستطع أن يلائم بين عناصر الثقافات في قصيدة له على نحو ما رأينا في قصيدة عمورية ، بل إننا لا نجد شاعراً يستطيع أن ينهض بأصباغ الثقافة والفلسفة كما تركها أبو تمام ، ومن العبث أن نبحث عن شاعر بعده نوع بثقافته في أصباغ التصنيع وألوانه العقلية . كانت الثقافة تتحول إلى عجب من الفن عند أبي تمام ، وكذلك كانت الفلسفة ، غير أننا لا نتركه إلى القرن الرابع والقرون التالية حتى نحس كأنما انطمرت مناجم الثقافة والفلسفة ، فلم يعد هناك نشاط عقلي واسع ، ولم تعد الفلسفة تقوم من القصيدة مقام الظلال من الصورة ، ولم تعد تدخل فيها على هذا النحو الغريب الذي كنا نجده عند أبي تمام ، إذ نرى بعض ظلالها تتحول إلى ألوان مشرقة في شعره كلون نوافر الأضداد ، وقد استخرج منه بدءاً كثيراً .

ونحن لا نرتاب في أن القرن الرابع أوغل في الفلسفة بأكثر مما أوغل القرن الثالث ، فقد أخذ الشعراء يتصنعون لحكم أرسطو وأمثاله ينقلونها إلى الشعر كما منرى عند المتنبي ، بل نحن نجد في أواخر هذا القرن شاعراً متفلسفاً هو المعري ، وإذن فالفلسفة لم تنحسر ظلالها عن الشعر في هذا القرن ، ولكن ليس

هنا ما ننكره ، إنما فنكر أنها تعمقت التفكير الفنى كما تعمقته عند أبى تمام ،
وننكر أيضاً أن أحداً من الشعراء استغلّ مبادئاً عقلية واستخرج منه أصابع
زينة وتجميل ، كما رأينا عند أبى تمام .

على أننا لا نكاد نترك القرن الرابع والأوائل الخامس حتى يهجر الشعراء
الفلسفة ويصبح الأدب أدب الفاظ وحس فقط ، لا أدب أفكار وثقافة ؛
قال شعراء لا يحلون أن يوازنوا بين حسن التفكير وحسن التعبير ، وأن يأتوا
بالحسنات اللبديعية مقرونة بالأفكار الفلسفية كما هو الشأن عند أبى تمام . وهو
نوع من إجداب الحضارة العربية والعقل العربى ؛ فقد أخذت هذه الحضارة
وهذا العقل ينفصلان عن الفلسفة والتفكير الفلسفى ، حتى لنجد المتأخرين يسمون
علوم الفلسفة علوماً مهجورة . يقول النعمى فى ترجمة ابن رشد التى أوردها ريتان
فى كتابه ابن رشد ومبادئه « ونُسب إليه كثرة الاشتغال بالعلوم المهجورة من علوم
الأوائل » (١) ، ويقول السيوطى فى بغية الوعاة عن حسن بن على القطان « وكان
فاضلاً عالماً باللغة والأدب والطب وعلوم الأوائل المهجورة » (٢) .

انحازت الفلسفة عن التفكير الفنى إلا ما كان من المنطق ودراسته ، فقد
كان يُعنى به المثقفون عامة ، وقد وضع فيه الأبهري كتابه إيساغوجى فى القرن
السابع ، كما وضع بعده بقليل نجم الدين القزوينى كتابه الشمسية فى القواعد
المنطقية ، ووُضعت على هذين الكتابين شروح وتعليقات كثيرة ، ولكن نمو
المنطق لم يقد الفن العربى كثيراً ، لأن المنطق يقوم على التحديد والفصل بين
الأشياء ، ولا يترك فى العقول انعكاساً لهذا الغموض الذى يحسه الفنان فى الطبيعة
والذى يحسه الناس فى الفن ، بل لا يترك له هذا الغموض الذى يحسه الفنان فى
داخله وطويّة نفسه ، وبذلك استمر الشعر العربى بعد القرن الثالث شعر المنطق
المحسوس والوعى الظاهر المكشوف .

على كل حال لم يعتنق الشعراء التفكير الفلسفى ، ولذلك قلما نجد بينهم من

(١) انظر الطبعة الرابعة يباريس ص ٤٥٧ ، (٢) بغية الوعاة (طبعة القاهرة) ص ٢٢٤ .
س ٤ - س ٣ من أسفل .

يُقبل على صنع فنه كما يقبل أصحاب التفكير الفلسفي على عملهم ، فيعتنقه على أنه مذهب أو طريقة مرسومة ، ونفس المعري وهو أقرب الشعراء في هذه العصور إلى الذوق الفلسفي نجده يكتب مقدمة للزوميات ، وذلك يؤذن بأنه سيرسم لنا مذهباً معيناً فيها ، ولكن ما نلبث أن نراه يرسم هذا المذهب ويحدده بوجه من التعقيد في القافية وكأنه لا يحس^١ بأنه صاحب منهج فكري . وهذا نفسه يلفتنا إلى ضروب من الخلاف بين الشعراء الغربيين المحدثين وبين شعراء العرب السابقين ، إذ نرى كثيراً من الأولين يكتبون مقدمات لدواوينهم ، يقررون فيها مناهج مذهبية في عمل الشعر وصناعته ، أما العرب فقلما كتب منهم شاعر مقلمة نحا بها هذا النحو . وهو معنى ما نقوله من أنهم لم يتخذوا الشعر مذهباً أو كالمذهب لعدم عمق تفكيرهم الفلسفي وانحصار آماده في حدود ضيقة ، وهذا نفسه أحد الأسباب التي لم تنوع مذاهب الشعر في الأدب العربي على نحو ما نرى في الأدب الغربي ، فقلما نجد شاعراً يحس^٢ كأنه صاحب منهج أو مذهب جديد .

وكانت هذه الموجة الهنيئة من التفكير الفلسفي التي رأيناها عند أبي تمام خليقة بأن تنبعث من ورأها موجات فلسفية على ألوان كثيرة في الشعر العربي ، ولكن الشعراء انحازوا عن العمق ولم يلامسوا الفلسفة إلا من الظاهر ، إذ نراهم يستخدمون بعض الأمثال أو بعض العبارات كما سنرى عند المتنبي ، غير أن ذهنهم بقي محافظاً في حدود التفكير القديم ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأنما كان الفكر العربي يقتبس من فلسفة اليونان في شيء من الحلو .

والحق أن التفكير الفلسفي لم ينوع في أصباغ الشعر العربي لهذه العصور ، بل نحن نرى هذا الشعر لا يستطيع أن يحافظ على ما تركه له أبو تمام من أصباغ فلسفية ، ولذلك لم يحدث فيه تغيير واسع في أصباغه العقلية ، بل لعل هذا نفسه كان من أهم الأسباب التي جعلته ينحرف عن الغموض والرمز . وكان فن أبي تمام خليقاً بأن يبعث في الأدب العربي نزعة رمزية واسعة ، ولكن شيئاً من ذلك لم يتحقق . قد يمكن أن نلاحظ طرفاً من آثار هذه النزعة في البيئات المذهبية

عند المشيعة والمتصوفة ، ولكنها لم تعم في الشعر العربي ، وبذلك لم تحدث فيه حركة واسعة جديدة . على كل حال أخذ العرب يبتعدون عن التفكير الفلسفي رويداً رويداً حتى لنجد ابن الأثير في القرن السابع يهاجم فكرة الشكف بالثقافة اليونانية^(١) وكأنما أصبحت بدعاً غير مألوف .

ونحن نلاحظ مرة أخرى أن العرب كانوا يشقفون أيضاً في هذه العصور بثقافة علمية واسعة ، ولكن هذه الثقافة مثلها مثل الفلسفة لم يستطيعوا أن يستوعبوها ، أو يحولوها إلى فن ، أو يحولوا عقولهم إلى علم ، بل ظلوا يستخدمونها في الشعر كما يستخدمون الفلسفة ، يستخدمونها من الظاهر ، إذ يتصنعون لاصطلاحاتها تصنعاً واسعاً ، حتى يلاحظ ذلك الناقد المعاصر في القرن الخامس ، إذ نرى ابن سنان الخفاجي ينعي هذه الطريقة على معاصريه^(٢) . ولكننا لا نتقدم بعد ذلك حتى نجد ابن الأثير يدافع عنها إذ يقول : « صناعة المنظوم والمثور مستمدة من كل علم وكل صناعة ، لأنها موضوعة على الغرض في كل معنى ، وهذا لا ضابط يضبطه ، ولا حاصر يحصره ؛ فإذا أخذ مؤلف الشعر أو الكلام المثور في صوغ معنى من المعاني ، وأداه ذلك إلى استعمال معنى فقهي أو نحوي أو حسابي أو غير ذلك ، فليس له أن يتركه ويحيد عنده لأنه من مقتضيات ذلك المعنى الذي قصده »^(٣) . ويقول الأربجاني^(٤) :

أنا أفقهُ الشعراءَ غيرَ مُدْأَفَعٍ في العصرِ ، لا ، بل أشعرُ الفقهاءَ

وتصور لنا البيمة الشعراء مفتونين باصطلاحات العلوم ومسائلها يقتبسونها في أشعارهم ، وأحدث ذلك فيضاً من المصطلحات العلمية غمر الشعر العربي لهذه العصور ، وسنعرض لذلك في الفصل الرابع من هذا الكتاب ، ولكننا نلاحظ منذ الآن أن الشعراء أسرفوا على أنفسهم في جلب هذه المصطلحات التي لم تفد الشعر جمالاً ولا تفكيراً .

(١) المثل السائر ص ١٨٦ .

(٢) سر الفصاحة ص ١٥٩ .

(٣) المثل السائر ص ٤٦٣ .

(٤) معاهد التنصيص ٥/٢ .

ونحن نعتزف بأن الثقافة العلمية ضرورية للشاعر حتى يعرف أنه ليست هناك مباينة بين العلوم المبينة على الحقيقة وبين الشعر القائم على الخيال ، وحتى يقرب الشعراء المسافة بين العلم والشعر ، فينزعوا بشعرهم منزعا علميا ، يتخلون به مذهباً أو كالمذهب ، ويدققون في التعبير ويحققون في التفكير صنيعة العلماء أصحاب المذاهب ، أما إذا كان الشاعر لا يستوعب الثقافة العلمية إلا على هذا النحو الذي نجده عند شعراء القرن الرابع وما جاء بعده من قرون فإننا نردّه عن هذا الطريق مخالفين ابن الأثير ومن كانوا يعجبون بهذه الثروة التي لا تدلّ على شيء أكثر من أن الشاعر يعرف أسماء يلوّكها ولا يفهمها وعلوماً يحفظها ولا يتعمقها .

ونحن نعود فنقول إن العلم كان مثله في التفكير الفني مثل الفلسفة ، فإنه لم يعمقه ولم يفتح فيه آفاقاً جديدة في التعبير والتصوير ، وكان حربياً أن يبعث في الأدب العربي مذهباً يشبه مذهب (الريالزم) الذي شاع عند الغربيين مع النمو العلمي الواسع في القرن التاسع عشر ، إذ دفعهم إلى اتجاه في التحقيق والملازمة بين الواقع وحكايته أنتج هذا المذهب الفني الجديد ، ولكن علم الشاعر العربي في العصور الوسطى استمر بعيداً عن أدبه وفنه ، ولم يتسرب منه شيء إلى آثاره ونماذجه . ولعل من أكبر الدلالة على ذلك ما نراه عند الشعراء من إغرامهم بلون المبالغة ، وهولون يخالف تمام المخالفة طبيعة العقل العلمي الذي يميل إلى التحقيق والتدقيق وألا تتجاوز ألفاظه ما يريد التعبير عنه ، فالشعر كالعلوم الرياضية حقائق ودقة في التفكير وانحيازاً عن المبالغة وتوفيقاً بين الخيال والعقل والتصوير والواقع . ومن الغريب أن هذا اللون عمّ حتى نجد كتب النقد والبلاغة تُشيد به جميعاً ، ولعله أهم لون أضافه القرن الرابع إلى الشعر ، وسرى المتنبي يستخدمه استخداماً واسعاً في الفصل التالي ، ولكن ينبغي أن نذكر دائماً ما يحمله هذا اللون من الإفصاح عن الحواجز التي كانت قائمة في هذه العصور بين العلم والتفكير الفني ؛ فالشاعر يخرج إلى شعوبات في الخيال والتفكير والتصوير والتعبير ، كأن يقول المتنبي ^(١) :

كفى بجسمى نحولاً أنى رجل* لولا مخاطبتي إياك لم تترنى
أو يقول الو أواء^(١) :

ولو نصبت رحي بإزاء دمعى لكانت من تتحدّره تدور
أو يقول أبو عثمان الخالدي^(٢) :

وأنحلى بالهجر حتى لو اننى قدّى بين جفنى أرمده ما توجّعا
أو يقول الحُبَيْرُ أَرْزَى^(٣) :

ذُبْتُ من الشوق فلو زجّ بي فى مقسلة النائم لم يستببه
وكان لى فيما مضى خاتم فالآن لو شئت تمنطقت به

ونحن لا نرتاب فى أن الشعر حين يفضى إلى هذا النوع من المبالغة لا يعبر
عن إحساس أو وجدان ، إنما يعبر عن نوع من السقوط الفنى ، إذ يذهب
الشعراء بعيداً فى تصوراتهم وأفكارهم وكأنهم يجنحون إلى كل إفراط فى الشعر ،
ولكننا ننسى ؛ فقد تركنا القرن الثالث إلى قرون التصنع التى لا بد أن ينحاز
شعراؤها إلى كل ما يضيف صعوبة أو غرابة فى التعبير .

٥

جمود الشعر العربى

لا نصل إلى القرن الرابع حتى نحس بأن الشعر العربى جامد لا يتحول
عن الموضوعات والمعانى القديمة ، وأكبر الظن أن من أهم أسباب هذا الجمود ما
أشرنا إليه من أن العرب لم يستنحوا فى شعرهم نحواً فلسفياً أو علمياً ، ولعل من
أهم الأسباب فى ذلك أيضاً أنهم لم يطلعوا على شىء من الأدب اليونانى فاستمروا
يعيشون فى شعرهم معيشة داخلية فيها نوع من القصور الذاتى ، وقد خيّل إليهم
أنهم ليسوا فى حاجة إلى مدد من الخارج فحسبهم ما فى شعرهم من جمال ،

(٣) العمدة ٥١/٢ - ٥٢ .

(١) معاهد التنصيص ٢٥٨/١ .

(٢) معاهد التنصيص ٢٦٠/١ .

على أن هذا الجمال سرعان ما أصابه الجمود في القرن الرابع وما جاء بعده من قرون ، إذ ضلَّ الشعراء طريقهم إلى تنويع أفكارهم إلا أن يلجئوا إلى ألوان غريبة كالمبالغة ، أو يستعبروا بعض الألفاظ من الثقافات ، أما أن ينوعوا في موضوعاتهم ومعانيهم فذلك شيء قلما دار في أذهانهم .

ولعل من أسباب ذلك أيضاً ما شاع في بيئات النقاد من أن الأسلوب هو كل شيء في الأدب ، وهي فكرة نراها في النقد من قديم ؛ نراها عند الجاحظ ، فقد أسقط المعاني ، ولم يجعل لها فضلاً ، وعمَّول على الألفاظ ، قائلاً : « إن المعاني مطروحة في الطريق يعرفها العجمي والعربي والبدوي والقروي ، وإنما الشأن في إقامة الوزن وتخير اللفظ وسهولة المخرج وكثرة الماء وفي صحة الطبع وجودة السبك »^(١) . وثار عليه ابن قتيبة ، وقال إن البلاغة تكون في المعاني كما تكون في الألفاظ^(٢) ، ولكن النقاد انحازوا في الغالب إلى الجاحظ ، يقول صاحب الصناعتين : « المعاني مشتركة بين العقلاء ، فربما وقع المعنى الجيد للسوقي والنبطي والزنجي ، وإنما تتفاضل الناس في الألفاظ ورصفها وتأليفها ونظمها »^(٣) ويقول الآمدي : « وليس الشعر عند أهل العلم به إلا حسن التأني وقرب المأخذ واختيار الكلام ووضع الألفاظ في مواضعها . . . فإن اتفق مع هذا معنى لطيف أو حكمة غريبة أو أدب حسن فذلك زائد في بهاء الكلام . وإن لم يتفق فقد قام الكلام بنفسه واستغنى عما سواه »^(٤) . ويقول ابن خلدون في القرن الثامن : « إن صناعة الكلام نظماً ونثراً إنما هي في الألفاظ لا في المعاني »^(٥) .

وليس من شك في أن شيوع هذه الآراء جعل الشعراء لا يبحثون عن موضوعات جديدة ، وبذلك انصبَّ عملهم على التحوير في المعاني القديمة فنشأ هذا البحث الواسع الذي نجده في كتب النقد العربي ، ونعني بحث السرقات . ونحن نجد النقاد في هذه العصور يحسون بأن هذا الجانب ضروري في الشعر ، يقول

(٤) الموازنة ص ٢١١ .

(٥) المقدمة ص ٤٢٥ .

(١) الحيوان (طبعة الحلبي) ١٣٠ / ٣ .

(٢) الشعر والشعراء ص ٧ .

(٣) الصناعتين (طبعة عيسى الحلبي) ص ١٩٦ .

صاحب الصناعتين : « ليس لأحد من أصناف القائلين غنى عن تداول المعاني من تقدمهم ، والصبُّ على قوالب من سبقهم »^(١) . ويقول صاحب الوساطة « السرقُ داء قديم وعيب عتيق ، وما زال الشاعر يستعين بخاطر الآخر ويستمد من قريحته ، ويعتمد على معناه ولفظه ، وكان أكثره ظاهراً . . . ثم تسبَّب المحدثون إلى إخفائه بالنقل والقلب وتغيير المنهاج والترتيب ، وتكلفوا جبراً ما فيه من النقيصة بالزيادة والتأكيد ، والتعريض في حال والتصريح في أخرى ، والاحتجاج والتعليل ، فصار أحدهم إذا أخذ معنى أضاف إليه من هذه الأمور ما لا يقصر معه عن اختراعه وإبداع مثله . . . ومتى أنصفتَ علمت أن أهل عصرنا ثم العصر الذي بعدنا أقرب فيه إلى الملعونة وأبعد من المذمة ، لأن من تقدمنا قد استغرق المعاني ، وسبق إليها ، وأتى على معظمها ، وإنما نحصل على بقايا ، إما أن تكون تركت رغبة عنها أو استهانة بها أو لبعدها مطلبها واعتياص مرامها وتعذر الوصول إليها ، ومتى أجهد أحدنا نفسه ، وأعمل فكره ، وأتعب خاطره وذمته في تحصيل معنى يظنه غريباً مبتدعاً ، وننظم بيت يحسبه فرداً مخترعاً ، ثم تصفح عنه اللواوين لم يُخطِ أن يجده بعينه أو يجد له مثلاً بغض من حسنه »^(٢) .

والقاضي الجرجاني من نقاد القرن الرابع وشعرائه ، ونراه يشهد بأن السرقات أصبحت ضرورة من ضرورات عصره في صنع الشعر ونماذجه ، وهو يلاحظ أنها قديمة في الفن العربي ، وهي ملاحظة صحيحة فنحن نجد لها شائعة بين النقاد الأولين عند حماد الراوية وغيره . قال مروان بن أبي حفصة « دخلت أنا وطريح بن إسماعيل الثقفي والحسين بن مطير الأسدي في جماعة من الشعراء على الوليد ابن يزيد ، وهو في فرُش قد غاب فيها ، وإذا رجل عنده كلما أنشد شاعر شعراً وقف الوليد بن يزيد على بيت بيت من شعره ، وقال هذا أخذه من موضع كذا وكذا ، وهذا المعنى نقله من موضع كذا وكذا من شعر فلان ، حتى أتى على أكثر الشعر ، فقلت من هذا ؟ قالوا حماد الراوية »^(٣) .

(١) الصناعتين ص ١٩٦ .

(٢) الوساطة بين المتنبي وخصومه

(طبعة عيسى الحلبي) ص ٢١٤ .

(٣) أغاني (دار الكتب) ٧١/٦ .

فالشعراء يسرقون من قديم . يقول الجاحظ : « نظرنا في الشعر القديم والحديث فوجدنا المعاني تُقْلَبُ ويؤخذ بعضها من بعض »^(١) . ويقول أيضاً : « ولا يُعْلَمُ في الأرض شاعر تقدّم في تشبيه مصيب تام ، أو في معنى غريب عجيب ، أو في معنى شريف كريم ، أو في بديع مخترع ، إلا وكلُّ من جاء من الشعراء من بعده أو معه إن هو لم يَتَعَدَّ على لفظه فيسرق بعضه أو يدعيه بأمره فإنه لا يدع أن يستعين بالمعنى ، ويجعل نفسه شريكاً فيه »^(٢) .

ولإذن فالسرقة قديمة في الشعر العربي ، غير أنه يلاحظ أنها أصبحت شيئاً أساسياً في القرن الرابع فقد اهتم بها النقاد وفتحوا لها دراسات واسعة في كتبهم كما نجد في الصناعتين والوساطة والموازنة ، وألفت فيها كتب خاصة ، ألف مهلهل بن يموت كتاباً في سرقات أبي نواس ؛ كما ألف كلُّ من ابن أبي طاهر وابن عمار كتاباً في سرقات أبي تمام^(٣) . وعمّت هذه الدراسة وشاعت في كتب النقد والبلاغة لأنها كانت أهم جانب في صناعة النماذج الفنية . وليس من شك في أن هذا الصنيع إنما يعنى الجُمود والتحجر ، فقد ارتبط الشعراء بمجموعة من الأفكار والمعاني والأخيلة وسجنوا شعرهم وأنفسهم فيها ، وبذلك انحصروا داخل آماة ضيقة من التقليد والتلفيق .

٦

التحوير

يقسم نقاد العرب السرقات قسمين : مستحبة ومنكرة ، فالمستحبة هي التي يعتمد فيها الشاعر إلى إضافة أشياء جديدة في الصورة أو العبارة ، وأما المنكرة فهي التي لا يستطيع فيها أن يضيف إليهما شيئاً من ذلك^(٤) . وهذا التقسيم لا يوضح —

(٤) الصناعتين ص ١٩٦ و ص ٢٢٩ . وما بعدها ، وانظر في الوساطة باب السرقات .

(١) معاهد التنصيص ١٢٢/٢ .

(٢) الحيوان ٣١١/٣ .

(٣) الوساطة ص ٢٠٩ .

في رأينا - هذا الجانب من جوانب حرفة الشعر ، بل لعله يضيف إليه غموضاً وإبهاماً ، فقد اضطرب النقاد في بحث هذه الوسيلة ووقفوا يسمونها سرقة وغصباً ونحو ذلك من أسماء لا تعبّر تعبيراً واضحاً عن حقيقتها ، ومن أجل ذلك كنتُ أؤثر أن ننحسّ التسمية القديمة ونضع مكانها اسم « التحوير » إذ يأخذ الشاعر معنى مسبوقاً أو مطروقاً فيديره في ذهنه ، وما يزال به يحور فيه حتى يظهر في هيئة جديدة كأنها تخالف الهيئة القديمة .

وليس الشعر بدعاً في هذه الظاهرة ، بل لعلها أكثر وضوحاً في فن الرسم ، إذ يعالج الرسّامون موضوعات مشتركة ، كلٌّ يرسمها رسمه الخاص الذي يعبر عن أسلوبه بما يختاره من وضع ، وما يراه من طريقة في التلوين والتظليل وحشد الأجزاء في الصورة ، أو تنشر ضباب وغموض فيها ، بحيث نرى المنظر في لوحة بدون حشده في أي جزء أو أي تفصيل ، وبحيث يكون لكل رسّام طريقته الخاصة ونماذجه الخاصة . والشعراء يعالجون موضوعات مشتركة ويعالجون أيضاً خواطر مشتركة ، ولكنهم حين يعالجون هذه الخواطر يعملون إلى التحوير فيها تحويراً يغيّر من هيئتها القديمة ، ويعطيها وضعاً جديداً ولوناً جديداً ، ويخطئ من يتلوّهم في ذلك ما داموا يُخرجون أفكارهم إخراجاً تظهر فيه شخصياتهم ، فكل منهم له طريقته في التلوين والتظليل ، وكل منهم له أوضاعه ونماذجه ، مثلهم في ذلك مثل المرايا تختلف فيها صور الأشياء باختلاف أنواعها ، فالشكل في المرآة المحلبة غيره في المستوية ، والخطرة عند شاعر غيرها عند زميله لاختلافهما في مرايا الذهن والخيال ، أو لاختلافهما في الوضوح والغموض ، إذ الخواطر كأصحابها قد تُرى غامضة في شكل أشباح بعيدة ، وقد تقترب وتتضح على درجات مختلفة .

ومن الواجب أن نعرف دائماً أن العبرة في الفن بجمال الإخراج وجمال الأوضاع والهيئات ، لا بالإبداع المطلق فقد يتبعه تحقيقه ، وما لنا نذهب بعيداً ، ورُبَّ فكرة موروثة تفوق فكرة مبتكرة ، فالابتكار من حيث هو ليس صفة فنية بديعة ، إنما البدع هو إخراج الفكرة في وضع جديد يلفت

الأنظار ، بل ربما لم يظهر بدع الشاعر إلا حينما يتناول خاطرة موروثة أو مطروقة ، فإذا هو يستخرج منها العجب بلحودة إخراجها ، وحسن عرضها . وإذن ينبغي أن ننفي عن هذا الجانب من العمل الفني ما علق به من أوهام بعض النقاد الذين لم يتصوروه على حقيقته ، وأن نقرر أنه بجانب أساسي في الفن ، إذ يعدل الشعراء إلى التحوير في المعاني القديمة تحويراً يجعلنا ننسى الأصل . والأدب الغربي يصور هذا الجانب بأوضح مما يصوره الأدب العربي ، فإن تعدد أنواع الشعر عند الغربيين من قصصي إلى غنائي وتمثيلي أتاح لهذا الجانب تنوعاً لم يُتَحَ له في الشعر العربي ، إذ نرى الشاعر القصصي يعرض أسطورة ، ثم يأتي الشاعر الغنائي فيحولها إلى مقطوعة غنائية ، ثم يأتي الشاعر التمثيلي فيحولها إلى رواية تمثيلية ، وبذلك يأخذ الموضوع بواسطة هذا التحوير الفني شكلاً جديداً في كل نوع من أنواع الفن ، فالأسطورة توجد في الشعر القصصي عند هوميروس ، ثم يأخذها سوفوكليس وأوريبيديس ، ويحولونها إلى رواية تمثيلية كل يعرضها بطريقة الخاصة . ونفس اتساع الأنواع يعطي فرصة أوسع عندهم في هذا التحوير ، فالشعر التمثيلي يتيح للشعراء من التحوير ما لا يتيح له الشعر الغنائي ، ولذلك كنت ترى أندروماك عند (أوريبيديس) غيرها عند راسين ، فإذا عرضت لموضوع تناولته أنواع الشعر المختلفة هناك وجدت التحوير أوسع وأعظم . وانظر إلى إيفيجيني (Iphigénie) تجدها في أسطورة أجاممنون ، ثم يأخذها (أوريبيديس) فيحولها إلى رواية تمثيلية ، ثم يتناولها (راسين) فيكتب فيها رواية أخرى ، وكذلك يصنع صنيعة (بجيتة) .

وهذا التحوير الواسع الذي نلاحظه عند الغربيين لم يوجد عند العرب ، لأن شعرهم انحاز إلى نوع واحد هو الشعر الغنائي لا يتجاوزه ، ولذلك ظل التحوير عندهم محدوداً في آماذ ضيقة ، فهو لا يظهر إلا في الصورة والفكرة المصورة . على أن هذا التحوير الضيق يمكن أن يقسم إلى قسمين متميزين : قسم تظهر فيه أصالة الشاعر ، إذ يعدل في العناصر القديمة تعديلاً يجعلنا نراها ، وكأنما تغيرت وجوهها وصورها ، وقسم آخر يحس الإنسان إزاءه كأن الشاعر لا يصنع

شيئاً أكثر من التلفيق ، فهو يحاول أن يحاكي الأصل محاكاة تامة ، بل لعله لا يستطيع أن يصل إلى عرضيه بصورته القديمة ، إنما يعرضه في صورة ملفقة ، شوّهت أجزاؤها ، وخلطت جوانبها خلطاً قبيحاً .

التحوير الفني

هناك نوعان من التحوير إذن نجدهما في الشعر العربي ، نوع يمكن أن نُسبى له الاسم العام ونضيف إليه وصفاً يميزه فنسميه باسم « التحوير الفني » ونوع آخر يمكن أن نسميه باسم التحوير الملفق أو باسم « التلفيق » إذ يجمع الشاعر خواطر مضطربة يأخذها من هنا وهناك ويعرضها عرضاً مشوهاً ، لا تلبث أن تقتحمه أذهاننا وتزدرية عقولنا . أما النوع الأول فكان يَشيع في القرنين الثاني والثالث ، ونحن نذكر بالإعجاب ما قام به أبو تمام في هذا الباب ، وقرأ هذا البيت لزهير الذي مرّ بنا في غير هذا الموضع :

أَثَافٍ سَفْعاً فِي مَعْرَسٍ مِرْجَلٍ وَنُؤْيَا كَجِدْمٍ الْخَوْضِ لَمْ يَثْلَمِ
ثم انظر ما انتهت إليه هذه الأثافي وهذا النؤى عند أبي تمام ، إذ يقول :
أَثَافٍ كَالْخُلُودِ لَطِيمُنْ حَزْنًا وَنُؤْيَا مِثْلَمَا انْفَصَمَ السَّوَارُ
فإنك لا شك تُراع روعة شديدة فهو لا يسرق بل هو يحور تحويراً يجعلك تنسى الأصل ، وكأنه خلق الصورة خلقاً وابتكرها ابتكاراً ، وقرأ هذا البيت الذي سبق أن أنشدناه لطُفَيْل :

وَجَعَلْتُ كُورِي فَوْقَ نَاجِيَةٍ يَقْتَاتُ لَحْمَ سَنَامِهَا الرَّحْلُ

ثم اقرأ ما انتهى إليه عند أبي تمام ، إذ يقول :
رَعَتْهُ الْفِيَّافِي بَعْدَ مَا كَانَ حَقْبَةً رَعَاهَا وَمَاءُ الرُّوْضِ يَنْهَلُ سَاكِبُهُ

فليس من شك في أن هذه الصورة للبعير الذي يرعى ويرعى رعيّاً غريباً تستولى على أذهاننا ، وتجعلنا نؤمن بمقدرة العقل الإنساني على التجديد والابتكار ، ومن يستطيع أن يدّعي على أبي تمام بأن هذه صورة قديمة ؟ لقد أضاف إليها فلسفة

وبدعا من نوافر أضداده وأخرجها في صورة جديدة ، يكاد الإنسان ينسى أصلها ، ولا يذكر بنورها التي تفرعت منها ، فقد غيرتها المدنية والحضارة ، وجورتها الفلسفة والثقافة .

كان الشعراء يستملون من القدماء في القرنين الثاني والثالث ، ولكنهم استطاعوا بمواهبهم الفنية أن يغيروا في صور ما استملوه وكأنهم حرقوه عن أوضاعه ، فغدا يخال في شكل حضري مونتق ، كهذه الأثافي التي تشبه — بما عليها من حمرة في سواد — الخلود وقد اضطرب فيها اللونان ، ولا تنس النوى فإنه استحال إلى سوار غريب طال عليه العهد بصاحبه ، وتكسر في غير موضع منه ، ولكنه لا يزال كأنما تركته بالأمس . وقد رجع أبو تمام فوصف هذا النوى مرة أخرى وصفاً معجباً ، إذ يقول :

والنوى أهد شطره فكأنه تحت الحوادث حاجب مقرون

وارجع إلى صورة هذه الدابة التي كانت ترعى الصحراء ، وقد أصبحت ترعاها هذه الصحراء رعيّاً لا يستطيع ذهن أن يجمع في لفظ ما يعبر به عن جمال هذا التصوير وما يتطوى من الإبداع في العرض ، فبعيره لا ينوب سنامه فقط بل هو يرعى ويرعى رعيّاً غريباً ، وأى فنان يرى هذه الصورة ولا يقبدها في لوحته أو على تمثاله أو في قصيدته ؟ لتكن الفكرة في أصلها قديمة ولكن قد استوى لها من ذهن أبي تمام وفلسفته ما أكسبها شيئاً من الإنسانية فإذا هي تخرج من الصحراء والفيافي إلى محيط أوسع من الفكر والفلسفة والخيال والعمق .

واترك أصحاب التصنيع إلى غيرهم من الصانعين كالبحري فإنك متذكر ما كان يضيفه إلى خواطره من تحوير في الأصوات ، يلدنا ، ويمتتنا منتعة تخلق في أذهاننا هذا الجو الموسيقي الخاص به ، والذي تنطلق فيه مزاميره ، فإذا هي تؤثر في أعصابنا تأثيراً حاداً ، ونحس كأننا نحلم حلماً ساراً في جو موسيقي ، لا عهد لنا بسحره وفتنته .

كان التحوير عند هؤلاء الشعراء عملاً فنياً طريفاً ، غير أنا لا نتقدم إلى

القرن الرابع حتى نحس بتحول في هذا التخوير ، إذ يصبح نوعاً من التلفيق ، فالشعراء لا يضيفون إلى الأفكار عناصر جديدة من زخرف أو حضارة أو ثقافة ، وبذلك أصبحت تشبه « الصور الفوتوغرافية » فهي تحافظ على الأصل بأشكاله وأوضاعه ، وهذا كل ما تستطيع آلة المصور أن تقدمه ، ومع ذلك فلا بد لها من صلاحية في استعمالها واستخدامها ، ولكن ليس للمصور عمل في صوره ، إنما هي أشياء آلية ، هي آلة تُخرج ، وعليه أن يرصد ما تخرج .

التلفيق

ومهما يكن فقد أصبح مَسْئَلُ الشاعر العربي بعد القرن الثالث غالباً مَسْئَلُ المصور « الفوتوغرافي » إذ لم يعد رسماً يحور في الخواطر تحويراً يظهر شخصيته وأسلوبه وما يستخدمه من ألوان وأصباغ ، بل أخذ يلفق أفكاره وألفاظه ، وأصبح هذا التلفيق أكثر ما بيده من صناعته ، ودخله من طرق كثيرة ، وكلما سلك طريقاً أمعن فيه ، واستخرج منه كل ما يمكن أن يكون به من ذهب أو خزف ، فظهر الاقتباس^(١) وظهر التضمين^(٢) وحلَّ الأدباء الشعر ونظموا النثر^(٣) ، وهي اتجاهات لا تُفصح عن مقدرات فنية ، إنما تفصح عن تلفيق غريب ، وانظر إلى هذا البيت للمتنبي :

أَعْدَى الزمانَ سخاؤه فسَخا بهِ ولقد يكونُ بهِ الزمانُ بخيلاً

ثم انظر إلى أصله عند أبي تمام :

هيهات أن يأتي الزمانُ بمثله إن الزمانَ بمثله لبخيلُ

فإنك تحس بأن المتنبي لم يصنع شيئاً أكثر من التشويه ، فبيت أبي تمام أجود سبكاً وأجمل لفظاً ، ولكنه تعثر الحضارة العربية ، بل هو تعثر الفن العربي ، إذ لم يحدث فيه جديد واسع إلا هذا التقليد الذي كاد يقضي على الابتكار والأصالة في الشعر والشعراء . ولعل النقل والنقص أهم وسيلتين كان يلجأ إليهما الشعراء

وانظر حل صاحب وغيره نظم المتنبي في

اليتيمة ١٠١/١ .

(١) اليتيمة ١٨٩/٢ .

(٢) اليتيمة ١٩٩/٤ .

(٣) انظر كتاب نثر النظم وحل العقد للثعالبي ،

في عمل هذا التلفيق . أما النقل فهو أن ينقل الشاعر المعنى من موضوع إلى موضوع كقول المتنبي ^(١) :

والطَّعْنُ شَرُّهُ والأَرْضُ وَاجِفَةٌ كأنما في فؤادها وهَلْ ^(٢)
قد صَبَغَتْ خَدَّها الدَّماءُ كما يَصْبِغُ خَدَّ الحَرِيدَةِ الحَجَلُ
والخَيْلُ تَبْكِي جلودها عَرَفًا بأدمعٍ ما تَسْحُبُها مَقَلُّ

فقد نقل المتنبي أفكار الغزل وصُورَه إلى الحرب ، ولكن بدا عليها التلفيق في وضوح ، ومن يستطيع أن يفهم هذا البكاء من جلود الخيل أو يقرن البكاء إلى العرق ؟ إن تكلفاً يؤذى أذواقنا ينفذ إلينا من هذا الشعر . وعلى هذه الشاكلة تذهب غالباً الصور الأخرى من النقل . أما النقض فهو أن يعتمد الشاعر إلى فكرة قديمة فينقضها كقول أبي الشيص :

أَجِدُ المَلَامَةَ في هَوَاكَ لَذِيذَةً حُبًّا لَذَكْرِكَ فَلَيْسَ لِي السُّؤْمُ

فقد نقض المتنبي هذه الفكرة وعكسها إذ يقول :

أَحِبُّهُ وَأَحِبُّ فِيهِ مَلَامَةً إن المَلَامَةَ فِيهِ مِنْ أعدائِهِ ^(٣)

وعلى هذا النمط أخذ الشعراء يلفقون قصائدهم من الأفكار الموروثة والخواطر المطروقة . وفي هذا التلفيق تستقر المحاولات الأخرى التي كان يحاول بها الشعراء في هذه العصور أن يجددوا في الشعر باستعاراتهم لمراسيم الرسائل على نحو ما سنفصله في الفصل الثالث من هذا الكتاب .

ومهما يكن فإن الناقد لا يحس إزاء شعراء القرن الرابع وما بعده من قرون بالإعجاب الذي كان يحسه إزاء أسلافهم من شعراء القرنين الثاني والثالث ، فقد شمل الحياة الفنية غير قليل من الركود والجمود ، فالماء ساكن وليس عليه أمواج ولا رياح . وكأنني بالحضارة العربية قد ضللت طريقها ، فوقفت عند تقليد الأوضاع القديمة ، وقلمما ظهر جديد في الشعر والفن إلا هذا التلفيق الواسع للماضي وأفكاره وصوره .

(١) التبيان ٢/٢١٤ .

الوهل : الفزع .

(٢) شرر : شديد . واجفة : مضطربة .

(٣) الوساطة ص ٢٠٦ .

وعلى هذا النحو تصبح صفة التلفيق أهم شيء يميز التفكير الفني ، وقلما دخل جديد في الفن إلا تحويراً من نوع هذا التلفيق الذي رأيناه في الشعر ، وقلما أضيفت طرافة عقلية إلى الفن إلا ما قد يأتي به الشعراء من التصنع للثقافة أو محاولة هذا التعقيد الذي رأيناه — في أول هذا الفصل — عند الصاحب في قصائده والتهالبي في رسائله والمعري في لزومياته . وسنحاول في الفصول التالية أن نبسط ما أجملناه في هذا الفصل من وجوه ذلك التصنع ، سواء ما كان من تصنع الشعراء للثقافة أم من تليفقهم للخواطر والأفكار ، أم من تعقيدهم للألفاظ والقوافي . وقد اخترنا المتنبي ومهيار والمعري لندرسهم دراسة مفصلة ، حتى نطلع من خلال قصائدهم على ما أصاب الشعر من فنون هذا التصنع ، ولعلهم أكثر الشعراء الذين حاولوا التجديد بعد القرن الثالث ، ولذلك كان الباحث يجد عندهم مادة وافرة للدراسة مذهب التصنع في الشعر العربي وبيان طرائفه ونماذجه .

الفصل الثاني

الثقافة والتصنع

أنا ملء جفوني عن شواردها ويمهر الخلق جراها ويختصم
(المتنبى)

١

المتنبى : نشأته وحياته وثقافته

رأينا الشعر العربي في القرن الرابع وما بعده يصيبه تصنع شديد ، فقد أخذ الشعراء يُبدئون ويعيدون في الحواطر الموروثة والأفكار المطروقة ، وكأنما سُدَّتْ أمامهم جميع الطرق التي يمكن أن يجتازوها إلى مراحل فنية جديدة ، فراحوا يعقدون في وسائل التصنيع القديمة أو يستعينون بوسائل من التكلف للثقافة ، ولكن هذه الوسائل قلما أحدثت في الفن طرفة . هي أوان جديدة ، ولكن ليس فيها نقش ولا زخرفة ولا ما يُضفي على الشعر جمالا ، ولعل أهم شاعر يصور لنا تعلق الشعراء بها في القرن الرابع هو المتنبى ، أشهر شعراء عصره ، فقد كان يُشغَفُ باستعارتها في شعره يحاول أن يُغرب بها على سامعيه ، وأن يأتي لهم بشوارد يتجادلون فيها ويختصمون .

وهو أحمد بن الحسين الجعفي نسبة إلى عشيرة جعني اليمنية ، ولد بالكوفة سنة ٣٠٣ للهجرة بحارة بني كندة لأسرة متواضعة ، ولحظ أبوه فيه مخايل الذكاء ، فألحقه بإحدى المدارس العلوية^(١) ، وبذلك اتصل مباشرة بتعاليم الشيعة . وحدث أن نهب القرامطة الكوفة سنة ٣١٢ فانتقل به أبوه إلى بادية السماوة بين العراق وتلعر وظل بها عامين^(٢) أتاحا له أن ينهل من ينابيع

(١) خزانة الأدب لبغدادى ٣٨٢/١ . أنساب السمعاني ص ٥٠٦ ب .

(٢) الصبح المتنبى للبديعى ص ٦ وانظر

اللغة الأصيلة ، ويعود إلى الكوفة مع أبيه ، وقد تفتحت ملكته الشعرية ، ورأى أن يتجه إلى المديح ، لعله يحظى بما كان يحظى به المادحون من أموال ، فمدح أبا الفضل الكوفي ، ولزمه ، وكان من المتفلسفة ، فدرس الفلسفة عليه^(١) ، ويظهر أنه كانت في أبي الفضل نزعة قرمطية ، لقنّها المتنبي ، ولقنه الآراء الفلسفية ، مما كان له أثر واسع في تصوره للحياة ، إذ بدت فيه منذ أحداثه نزعة شديدة إلى التشاؤم والثورة على الدهر والناس . على أنه لم يلبث أن ترك الكوفة إلى بغداد سنة ٣١٦ فامتدح بها محمد بن عبيد الله العلوي ، وفي ذلك ما يدل على اتصاله بالشيعة ، كما امتدح متصوفاً يسمى هرون بن علي الأوارجى : كان له شأن في قصة الحلّاج^(٢) ، واتصاله به ومديحه يدل على أنه لقنّه مبادئ المتصوفة . ونراه يرتحل إلى الشام فيمدح بعض شيوخ البلو وبعض الأشراف في طرابلس واللاذقية . وتظهر بين البلو حركة للقرامطة ، فينضم إليها ، ويأمل أن يحقق أحلامه السياسية ، ويستجيب كثير من البلو إليه ، وصرعان ما انقلب يدعو إلى نفسه حانقاً على ما صارت إليه الأمور في البلاد العربية إذ أصبح زمام الحكم بيد الأعاجم ، ولم يعد للعرب نفوذ ولا سلطان ، يقول :

ولمّا الناسُ بالملوك وما تُفْلحُ عُربٌ ملوكها عَجَمٌ

غير أن ثورته لم تنجح ، فقد قضى عليها لؤلؤ والى حمص ، من قبل الإخشيديين وزجّ به في السجن حوالي سنة ٣٢٢ وظل فيه نحو عامين ، ثم رُدَّتْ إليه حريته . وإلى هذه الثورة يرجع لقبه المتنبي الذي اشتهر به^(٣) ، ولكن هل تنبأ حقيقة ؟ أكبر الظن أن هذه القصة وما اتصل بها من نثر يقال إنه حاكي به القرآن^(٤) منتحلة عليه ، وكأن من انتحلوها أرادوا أن يفسروا بها لقبه ، ويقول ابن جني إنه لُقِّبَ بذلك لقوله :

ما مُقَامِي بِأُضْ نَخْلَةٍ إِلَّا كَقَامِ الْمَسِيحِ بَيْنَ الْيَهُودِ

(٣) الصبح المنبي ص ٢٥ وتاريخ بغداد ١٠٤/٤ وأنساب السمعاني ص ٥٠٦ ب .
(٤) تاريخ بغداد ١٠٤/٤ .

(١) خزانة الأدب ٣٨٢ .
(٢) L. Massignon, al Hallaj, martyr mystique de L'Islam, p. 240.

أنا في أمة تداركها الله^١ هـ غريب كصالح في ثمود
فهو لم يتنبأ ، وإنما نُخلع عليه اللقب لتشبيهه بالأنبياء في هذين البيتين^(١) ،
وربما لُقِّبَ بذلك لفطنته في الشعر ونبرغه^(٢) .

وشعره في هذه الفترة الأولى من حياته يزخر بالفخر والاعتداد بالنفس
اعتداداً مفرطاً ، فهو يرفع نفسه على الناس من حوله ويزدريهم ويحقد عليهم
حقداً شديداً ، بل إنه ليحقد على الزمن . وتتسع المبالغة عنده ، ونظن ظناً أنها
بجاءته من عقائد الشيعة في أئمتهم وما كانوا يخلعونهم من صفات إلهية ، وقد
تحول بها إلى فخره وحديثه عن نفسه ، ومديحه وحديثه عن غيره ، وكأنه يظن
ممدوحه أنصاف آلهة .

ويخرج من السجن وقد آمن بأن سلطانه الذي ينبغي أن يفرضه على الناس
هو الشعر ، فعاد إليه ، وتجوّل في بلاد الشام يمدح الولاة والعمال ، وسرعان
ما تعرّف على بلر بن عمار وإلى دمشق ، ووجد عنده ما كان يأمله من عطاء ،
كما وجد فيه الأمير العربي الذي يبحث عنه ، فخصّه بخير مدائحه في تلك
الحقبة . ومدح كثيرين غيره ونال جوائزهم . وشعره في هذه الفترة كسابقتها يملؤه
بالمبالغة والفخر المسرف بنفسه . والأصل أن الشاعر حين يمدح لا يفكر إلا في
ممدوحه ، أما المتنبي فكانت تشغله نفسه وكان دائم الذكر لها ولما يحسه من ثورة على
الناس ونظاميهم السياسي والاجتماعي . ومن ثمّ جعل مدائحه شركة بينه وبين ممدوحه ،
وهو يضع فيها نفسه أولاً ، ولعل ذلك ما جعله ينصرف غالباً عن الغزل والنسيب يقدم
بهما قصائده ، فهو يعيش في نفسه ، ومثله لا يحسّ الحب ، وإنما يحس آماله ومطامحه
وما يجيش في صدره من ثورة على الزمن والمجتمع . وكل ذلك يضعه في مستهلّ
قصائده مقدمة تميّز بها من بين شعراء العربية . وقدمنا في غير هذا الموضع أن
أبا تمام كان ينزع هذا المنزع في بعض مدائحه ، ولكنه كان يخاطب شكواه
بالحب ، أما المتنبي فجعل شكواه خاصة بنفسه وبأفكاره عن المجتمع وأخلاق
الناس مضيفاً إليها ضرباً واسعاً من التشاؤم .

(١) اليتيمة الثمالي ٨/١ .

(٢) العدة لابن رثيق ٤٥/١ .

ويلمع أمام عينيه أمير عربي شيعي كان يحارب الروم حرباً عنيفة باعثاً في حاضرتهم حذب نهضة أدبية وعلمية رائعة ، هو سيف الدولة ، فتطمح نفسه إلى الانتظام في سلك شعرائه ، ويلقاه سنة ٣٣٧ للهجرة فيجد عنده كل ما كان يأمله ، فقد وفر له المال ، كما وفر له كرامته ، إذ رضى منه أن ينشده شعره وهو جالس توقيراً له . ورأى فيه المتنبى رمز دولة العرب المفقودة ، فقد كان عربياً من تغلب بين ولاية كثرتهم من الأعاجم ، وكان في الوقت نفسه الدرّج الذي يحمي البلاد العربية ضد دولة الروم الشرقية ، وانتصر عليها انتصارات عظيمة في غير معركة حربية ، فوجد فيه مثله الأعلى الذي طالما حلم به ، كما وجد في حروبه وانتصاراته ضد الروم والبلد والموضوع الذي يشغل به قصائده ، فلم تعد كلاماً يقال ، وإنما أصبحت ملاحم رائعة . ومن الحق أنه كان يستشعر معاني العروبة إلى أقصى حد ، وكل ذلك جعل سيف الدولة بطلاً الفراغ الذي كان يحسّه في داخله منذ مطالع حياته ، ومن هنا تختفي في مدائحه حينئذ ثورته على الناس والزمان ، وكأنما غاضت في نفسه .

وعاش نحو تسع سنوات في هذا الحلم يحظى بمنزلة رفيعة من سيف الدولة ، وينعم بلقاء من جذبهم إليه من الفلاسفة والعلماء أمثال الفارابي وابن جني ، ولا نشك في أنه أفاد من محاضرات الأول في الفلسفة ، وقد انعقدت صلة متينة بينه وبين الثاني فروى عنه ديوانه وشرحه شرحاً مشهوراً إعجاباً به وافتاناً بفنه . ومدائحه لسيف الدولة تُعَدُّ في الذروة لا من شعره وحده ، بل من الشعر العربي عامة ، فقد صور فيها وقائعه وحروبه تصويراً تشيع فيه البهجة بالنصر والاعتزاز بالعرب والعروبة ، ونحسُّ كأن نفسه لانت . وُفرق بعيد بين هذه القصائد وقصائده السالفة بل قصيدته الأولى التي أعدها للقاء سيف الدولة :
 وفاؤكما كالربيع أشجاء طاسمه^(١) بأن تُسعدا والدمعُ أشفاه ساجمه^(٢)
 فإن فيها شيئاً من القلق النفسي ، يصوره ما في هذا المطلع من تعقيد ، ولعله أراد به أن يغرب على مَنْ في حاشية سيف الدولة من اللغويين أمثال ابن جني

(١) أشجاء : أحزنه ، طاسمه : دارسه .
 بأن تسعدا : بالمساعدة في البكاء . يقول
 لصاحبه : ابكيا معي بدمع ساجم فإنه أشق
 للقليل ، كما أن الربيع أشجى للمحب إذا درس .

وابن خالويه ، وقد مضى أكثر من الألفاظ الغريبة والأساليب العويصة ، والمعاني غير المألوفة حتى يلفت العلماء والفلاسفة أمثال الفارابي . وفحلا حظي بإعجابهم جميعاً . وردَّتْ إليه نفسه بعد ذلك ، فلم يعد يُعْنَى بالألفاظ الغريبة والمعاني البعيدة ، إنما عُنِيَ بالموضوع نفسه ، فإذا هو يؤلف ملاحمه التي خلَّدت اسمه واسم سيف الدولة جميعاً . ويظهر أن غروره المسرف الذي كان يصوره في شعره السالف لم يزايله في سلوكه وإن زايله في أشعاره فحقده عليه كثير من الملتفتين حول الأمير ، وكان من بينهم من ينفس عليه مكانته منه وعطاياه الجزيلة ، وعلى رأسهم أبو فراس الحمداني الشاعر المعروف ابن عم سيف الدولة وأحد أبطال معاركه الحربية . وكانت تحدث مشادات بينه وبينهم^(١) . فتغيَّر سيف الدولة عليه ، وأحسَّ ذلك فسح الحزن على أشعاره . وكان ينتهز فرصة الرثاء حين يتوفَّى بعض أقرباء الأمير ليعبر عما في نفسه من حزن وأسى ، ولكن في كسبت ، وعاتب سيف الدولة حين فاض به الكَيْلُ بقصيدته :

واحرَّ قلباهُ ممن قلبه شَبِيمٌ ومن بجسمي وحالي عنده سَقَمٌ^(٢)

وهي تصور مأساته في أميره فهو يستمع إلى ما يقوله الحساد والخصوم ويصدقهم فيما يقولون . ويعاوده تشاومه القديم وحقده على الزمن والأحياء ، ويضطر اضطراراً . وقد أحس الخطر على حياته أن يفرَّ مع أسرته خفية من حلب إلى دمشق سنة ٣٤٦ .

وولَّى وجهه نحو القسطنطين وكافور ، وهو يشعر في أعماقه أنه طُرد من فردوسه الأرضي وأنه بذلك يهدر مسئوليته الأدبية ، فقد ترك أميراً عربياً إلى أمير حبشي ، وهو الذي طالما تغنى بأعجاد العرب الماضية مؤملاً أن تعود إليهم مقاليد الحكم ، ويقال إن كافوراً وعده بولاية صَيْدَا^(٣) . غير أن هذا لا يشفع له فيما انتهى إليه أمره من مديحه ، وإن كان حقاً لم يخلص في هذا المديح ،

على ، ومن بجسمي وحالي من إعراضه سقم
يؤلني ويؤذني .

(٣) الصبح المنبي ١/ ١١٥ .

(١) انظر في ابن خلكان ما يرويه من
مشادة وقعت بين المتنبي وابن خالويه .

(٢) شيم : بارد ، يقول : وحر قلبى
واحترقه ممن قلبه عنى يارد لا يعنى بي ولا يقبل

وطبيعي أن لا يُخلص فيه وهو يشعر في قرارة نفسه بالنفاق وأنه غير صادق فيما يقول . ومن أهم ما يميز المتنبي أنه لا يستطيع أن يخفى ما يضطرب في دخائل نفسه . ولم يكن يؤذيه في كافور أنه حبشي فحسب ، بل كان يؤذيه منه أيضاً أنه كان يماطله فيما منّاه به من بعض الولايات . وعلى نحو ما وجد عنده من مكتر به كان هو الآخر يقابل مكره بمكر في ، فكان يسوق إليه كثيراً من الأبيات الموجهة التي يمكن أن تُحمّل على الذم والمدح^(١) . ووجد في مصر مول آخر للإخشيدي لم يكن حبشياً ، وإنما كان رومياً هو فاتك ، وكان الإخشيدي أقطعه «الفيوم» حتى لا ينفس على كافور ما صيرّه إليه من وصايته على ابنه وإدارته لشئون الدولة . ومدحه المتنبي دون أن يراه ليؤذي كافورا ، ولذلك نشعر في مديحه له بالفتور وأن الحيوية التي عهدناها تنقصه . وحاول أن يفد عليه ، ولكن كافوراً منعه . ويموت فاتك سنة ٣٥٠ فريثيه رثاء مؤثراً كبداً لخصمه وكأنه يريد بهذا الرثاء أن ينتقم منه ، ولا يلبث أن يهجو كافورا ويفرّ في عيد الأضحى تحت جُنح الليل . وشعره في كافور مدحاً وهجاء يفيض بالثورة على الزمن والتشاؤم الشديد ، وقد ظل يذكر فردوسه المفقود ويحنّ إلى سيف الدولة ، وربما فكر في العودة إلى رحابه ، غير أن كرامته أبت عليه أن يعود إليه كسيراً مهزوماً ، فاتجه إلى الكوفة مسقط رأسه ، وتحول عنها إلى بغداد ، وحاول الوزير المهلب أن يجذبه إليه ، ولكن من كانوا حوله من العلماء والأدباء تعرّضوا له يُزرون على شعره ، فانقبض عنه ، ولم يمدحه . وكان سيف الدولة كاتبه ليعود إليه ، فوقع ذلك من نفسه موقعاً حسناً وبلغه أن أخته الكبرى توفيت فرثاها رثاء حاراً . ويظهر أنه كان على وشك الرجوع ، غير أنه رأى أن يذهب إلى فارس وعضد الدولة ووزير ابن العميد ، لعله يحظى عندهما بما فاته عند كافور ، فذهب إليهما ، وقدم لهما مدياته ، وأعطياه نائلاً غمراً . ونراه يؤثر العودة إلى العراق ، ولعله كان ينوي الذهاب إلى سيف الدولة ، غير أنه لا يصل إلى ديار العاقول بجوار النهر وان حتى يخرج عليه بعض قطّاع الطرق ، ويقاثلهم ، ويُقتل هو وابنه وغلّامه مفلح في أواخر رمضان سنة ٣٥٤ .

(١) الصبح المنبي ص ١٢٥ .

وشعره منذ خروجه من لدن سيف اللولة شركة^١ بينه وبين ممدوحيه ، فهو يتغنى فيه بنفسه وبهمومه ونوائب الزمن وأحداثه ، وهو فيه جميعاً يعرف كيف يروغ عن الموضوع ، فيتحدث عن تجاربه وشكواه أو يصف شعوباً بـ"وَأَن . وقد يبالغ على نحو ما نجد في مديحه لعصدة الدولة ، ولكن لا نحس عنده صدقاً ولا عاطفة ، وبذلك تظل قصائده في سيف اللولة هي القطع المتوهجة من شعره .

وواضح مما قدمنا أن شعر المتنبي يتطابق مع حياته ، ونراه فيه يمثل ثقافته ، وهي ثقافة واسعة ، يمتزج فيها التشيع والتصوف والفلسفة ، وأُتيح له ذلك كما أسلفنا منذ نشأته ، إذ نشأ في الكوفة وتربى في مدرسة للعلويين ودرس الفلسفة على أبي الفضل الكوفي والتصوف على الأوارجيسي . ويظهر أنه كان مطلعاً على كثير من النحل والعقائد كما يدلُّ على ذلك مثل قوله :

تمتّع من سهادٍ أو رُقَادٍ ولا تأمل كَرَرِي تحت الرّجَامِ^(١)
فإن لثالث الحالين معنىً سوى معنى انتباهك والمنام^(٢)

وهو يشير بثالث الحالين إلى التناسخ الذي لا يقع فيه — كما يقول من يؤمنون به — موت ولا نوم . وكما كان يعرف التناسخ وما إليه من مذاهب هندية دهرية كان يعرف المجوسية ومعتقداتها ، كقوله في هجاء ابن كيغلغ :

يا أختَ معتنقِ الفوارس في الوَغَى لأخوكِ ثَمَّ أرقُ منك وأرحمُ
يترنّو إليك مع العفاف وعنده أن المجوس تُصيب فيما تحكم

يقول العكبري : إن المجوس يحلّون تزوج الأخوات فأخوها من حسنّها يرى أن المجوس أصابوا في حكمهم^(٣) . ويقول في بعض ممدوحيه :

وكم لظلام الليل عندي من يدٍ تخبر أن المانوية تكذبُ

ويعلق العكبري على هذا البيت بقوله : « المانوية قوم ينسبون إلى ماني وكان يقول الخير من النور والشر من الظلمة فرد عليه المتنبي ، فقال : كم نعمة

(٣) شرح العكبري على المتنبي (طبعة الحلبي)

١٢٢/٤ .

(١) الرجام : القبور .

(٢) يريد بثالث الحالين الموت .

لظلام الليل عندى تبين أن المانوية الذين نسبوا الشر إلى الظلام كاذبون^(١) .
ونراه يشير في بعض هجائه لكافور إلى القائلين بالدهر والتعطيل والقدم ،
إذ يقول :

ألا فتى يورد الهندي هامتَه كما تزل شكوك الناس والتهمُ
فإنه حجة يؤذى القلوب بها من دينه الدهر والتعطيل والقدمُ

والحق أن ثقافته العقلية كانت واسعة ، وسراه بعد قليل يحشد منها محصولا
كبيراً في شعره ، وكذلك كانت ثقافته اللغوية والنحوية ، يقول صاحب معاهد
التنصيص : « لقد كان المتنبي من المكثرين من نقل اللغة والمطلعين على غريبها
وحوشيتها ، ولا يُسأل عن شيء إلا ويستشهد فيه بكلام العرب من النظم والنثر ،
حتى قيل إن الشيخ أبا علي الفارسي قال له يوماً : كم لنا من الجموع على وزن
فِعْلَى ؟ فقال المتنبي في الحال حِجْلَى وِظِرْبَى ، قال الشيخ أبو علي : فطالعت
في كتب اللغة ثلاث ليال على أن أجده لذين الجمعين ثالثاً فلم أجده^(٢) » .
ويذكر البديعي : « أنه لما وقع الجدل بين أبي الطيب اللغوي وابن خالويه في
حضرة سيف الدولة طلب إليه أن يشترك في الجدل ، فناصر أبا الطيب وأتى
من الحجج ما أعانه^(٣) » . ويقال إنه لما رحل إلى بغداد ناظر الحاتمي في اللغة^(٤)
كما يروى أن ابن العميد قرأ عليه بعض الكتب اللغوية^(٥) .

وهذه المعرفة باللغة ومسائلها كان يؤازرها معرفة — لعلها أوسع — بالنحو
ومشاكله ، وكان يتصنع له كثيراً في ألفاظه ، كقوله :
إذا كان ما تنويه فعلاً مضارعاً مضى قبل أن تُلْقَى عليه الجوازِمُ
وبحس قارئ ديوانه أنه لم يكده يترك شاذة نحوية إلا وتكلفها في قصائده
ونماذجه ، وكان يجنح إلى المذهب الكوفي ويعمم شوارده في شعره . وهذه الكوفية
لا نشبها له من تلقاء أنفسنا ، فمن قبلنا يقول العكبري في التعليق على قوله :

(٤) الصبح المنبى ص ٧٩ .
(٥) خزانة الأدب للبغدادى ٢٨٠ / ١ .

(١) العكبري ١٨٧ / ١ .
(٢) معاهد التنصيص ١١ / ١ .
(٣) الصبح المنبى ص ٢٥ .

فقد كثر من الدنيا على طريقة القائلين بالتناسخ وأن الإنسان له دنا مختلفة،
ولسنا نؤمن بأنه كان يقول ذلك عن عقيدة ، إنما هو أسلوب التصنع في القرن
الرابع ، إذ كان الشعراء يحاولون أن يجددوا في المعاني والأساليب فيجعلوا السبيل
كأنها سُدَّت عليهم ، فتراهم يلجئون إلى بعض الصيغ يقترضونها من البيئات
المذهبية، يحاولون أن يضيفوا بها إلى شعرهم مقدرة فنية غريبة ، وهي مقلدة كان
يعجب بها الشعراء في هذه العصور ، ويعدونها آية مهارتهم وبراعتهم .

قرمطية المتنبي وأثرها في شعره

يذهب « ماسينيون » إلى أن القرمطية أثرت في أسلوب المتنبي وصياغته ، وإليها
يرد كثيراً من الظواهر الفنية في شعره ، إذ يحس أثرها في ترفعه وما يشعر به الإنسان
عنده من مرارة . وهو يلاحظ أنه كان من شعراء البلاط ، ولكن قرمطيته جعلته
لا يتغزل في الغلمان ، ولا يصف جمال الجسد الإنساني ، كما ابتعد عن الزهد
فهو لا يتخذ طريق أبي نواس ولا طريق أبي العتاهية . وقد زعم
أن القسم الأول من القصيدة عند المتنبي الذي يملؤه بحواطره وأفكاره الثائرة ليس
إلا استجابة لقرمطيته ، كما نرى عند إخوان الصفا وثورتهم ضد السماء والطبيعة
والناموس والحكومة ثم ضرورة الطعام والشراب ، وإذن فالمتنبي - في رأيه -
يثور في شعره على الدهر ونواميس المادة ثورة قرمطية^(١) .

ولاحظ « ماسينيون » أيضاً أن المتنبي يستعمل بعض الألفاظ التي
نجدناها عند الإسماعيلية في إخوان الصفا من مثل قَدَّسَ الله روحه ، والفلك
الدَّوَّار ، وكذلك الثقلان بمعنى (القرآن والعترة) إذ يقول في كافر :
فما لك تختارُ القيسيَّ وإنما عن السَّعدِ يرمى دونك الثقلانِ
ويلاحظ أيضاً أنه توجد في الديوان كلمات أخرى من مثل المهدي والقائم
والخلف ، ولكن شراح المتنبي لم يلتفتوا إلى هذا الجانب ، وهو يضرب مثلاً
لذلك أن المتنبي رأى أن الشمس لا يصح أن توضع تحت مرتبة الهلال إذ يقول :

(١) Massignon, Mutanabbi devant le siècle ismaélien de l'Islam, p. 12.

وما التأنيثُ لاسم الشمس عَيْبٌ ولا التذكيرُ فَخَرٌ للهلالِ
وهو يشير بذلك - في رأى ماسينيون - إلى الخلاف القديم بين
الشيعة في تفضيل الميم يعنى محمداً على العين يعنى علياً^(١) ، ولكن الشراح
لم يلتفتوا إلى شيء من هذا كله^(٢) .

وفى رأى أن كل هذه الصلة التى عقدها « ماسينيون » بين المتنبي والقرامطة
غير صحيحة فى جملتها وتفصيلها ، فالمتنبي لم يكن يوماً قرمطياً ولا متأثراً بالقرامطة .
ومن التكلف الواضح حمل البيتين على ما أرادهما له من معنى .

٣

تصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره

ليس من شك فى أن ماسينيون كان بارعا فى محاولته تصوير أثر القرمطية
والتشيع فى عبارة المتنبي وأسلوبه وأفكاره ، ونحن نظن ظناً أن المتنبي لم يكن
قرمطياً ولا شيعياً ، وإن تأثر بهما فى جوانب مختلفة من شعره وأكبر الظن أنه كان
للتصوف أثر فى شعره أوسع من أثر التشيع ، ومن يقرأ فى ديوانه يجدده يستوعب حيزاً
واسعاً من خواطره وأفكاره . وقرأ هذه الأبيات التى يقولها فى بعض ممدوحيه :
ذا السراجُ المسيرُ ، هذا النقيُّ إلَّـجَيْبٌ هذا بقيَّةُ الأبدالِ^(٣)
فخذ ماءَ رجلِهِ وانضحاً فى إلَّـمُدُنٍ تَأْمَنُ بِوَأْتِيقِ الزَّلْزَالِ^(٤)
وامسحاً ثوبَهُ البقيرَ على دا ثَكْمَا تَشْفِيَا من الأعْلالِ^(٥)

فإنك تحس بأنك إزاء شاعر صوفى يصوغ معانيه صياغة صوفية ، أليس
يمدح صاحبه كما يمدح الصوفية أقطابهم فيجعله بقية الأبدال ؟ يقول ابن خلدون :
« إن الصوفية قالوا بترتيب وجود الأبدال بعد القطب كما قاله الشيعة فى النقشباء »^(٦)
ويقول العكبرى : الأبدال سمو أبدالاً لأنهم أبدال الأنبياء عليهم الصلاة والسلام

(٣) النقي الجيب : الطاهر ، الأبدال : عباد الصوفية .

(٤) بوائق : دواهي .

(٥) البقير : ثوب بدون أكمام من ثياب

الصوفية .

(٦) المقدمة ص ٣٣٢ .

(١) فى علم الفلك عند الشيعة الشمس :

محمّد ، والهمز : على ، والزهر : فاطمة ، والفرقدان :

الحسن والحسين .

(٢) Massignon, Mutanabbi devant le

siècle ismaélien de l'Islam, p. 7.

في إجابة دعواتهم ونصحهم للخلق ، وقيل إذا مات أحدهم أبدل الله مكانه آخر ، فهم لا ينقضون حتى تقوم الساعة ، ويقال هم أربعون رجلاً في أقطار الأرض^(١) ، وليس كل ما في هذه الأبيات من أثر التصوف هو أنه استعار لفظة الأبدال من الصوفية ، بل إننا نراه يتحدث عن ممدوحه كأنه يتحدث عن رجل مبارك من رجالهم ، بل إنه يتحدث حديث المشعوذين منهم ، وإلا فما هذا الماء الذي يمنع الزلزال ويشفي الأعلال ؟ . وفي كل مكان من شعره نجد أثر هذه الشعوذة وما يتبعها من أفكار الصوفية ومعانيهم . والحق أن المتنبي كان ينزع بشعره منزعاً صوفياً يحاول به أن يجدد في فنه ، ولكنه تجديد غريب ، إذ ما يزال يتصنع لأفكار المتصوفة من حلول وغير حلول يطرز بها أشعاره وقصائده ، واقرأ هذا البيت :

تجلى لنا فأضأنا به كأننا نجومٌ لقينا سُعُوداً

ألا تراه يتصنع هنا لفكرة التجلي التي يؤمن بها الصوفية ؟ ومن يرجع إلى رسالة القشيري ثم يعود إلى ديوان المتنبي يجده يستعمل كثيراً من اصطلاحات القوم وألفاظهم ، وفي كل مكان من ديوانه نراه يلجأ إلى هذا البدع الجديد فهو يستعير اصطلاح الحال^(٢) في مثل قوله :

وحالاتُ الزمان عليك شتّى وحالك واحدٌ في كل حالِ
واصطلاح الخواطر في مثل قوله :

علمٌ بأسرارِ الدياناتِ والثغى له خطراتٌ تفضحُ الناسَ والكُتُبَا
واصطلاح الباطن والظاهر في مثل قوله :

فإذا احتجبتَ فأنتَ غيرُ مُحجَّبٍ وإذا بطنتَ فأنتَ عينُ الظَّاهِرِ
واصطلاح الحضور والغيبة في مثل قوله :

فدتك نفوسُ الحاسدين فإنها معذبةٌ في حضرةٍ ومغيبٍ

واصطلاح الزمان في مثل قوله :

نحن من ضايق الزمان له فيك وخائنه قُربك الأيامُ

وقال صاحب بن عباد معلقاً على هذا البيت الأخير : « إنه لو وقع في عبارات الجُنَيْد والشُّبُلِي لتنازعته المتصوفة دهرأ بعيداً »^(١). ومثله الأبيات التي سبقتها وكثير من أبيات أخرى أخرجها المتنبي إخراجاً صوفياً وهي منتشرة في ديوانه وأقرأ له هذا البيت :

كَبُرَ الْعِيَانُ عَلَى حَتَّى إِنَّهُ صَارَ الْيَقِينُ مِنَ الْعِيَانِ تَوَهُماً

فستراه يبالغ حتى يصل إلى منهب الغلاة من أهل التصوف الذين يذهبون إلى أنه ليس في العالم إلا الله وأن ما عداه خيال لا حقيقة^(٢) ، وكل تلك اليقين في رأى المتنبي

ولعل أهم قصيدة في ديوانه تصور هذا الجانب قصيدة الأوراجي التي سبقت الإشارة إليها إذ « هي القصيدة الوحيدة التي يعتمد فيها الشاعر إلى المذهب الرمزي ليرضى مملوحوه الذي كان يذهب مذهب التصوف ، وهي من هذه الجهة قيمة ، لأنها تبين عن علم المتنبي في الخامسة والعشرين من عمره بمذاهب المتصوفة في الكلام ومنهجهم في الرمز والإيماء ، ولأنها تظهر لنا الشاعر الفتي وقد ملك ناصية الفن حقاً ، واستطاع أن يصرفه كما يشاء ويهوى ، دون أن يجد منه مقاومة وامتناعاً ولأنها بعد هذا وذاك تكشف لنا عن براعة المتنبي لا في هذا النحو من التكلف الفني الذي كان مألوفاً في ذلك العصر والذي كان يعتمد قبل كل شيء على أوجه البديع ! بل في تكلف آخر لم يكن مألوفاً إلا عند المتصوفة والباطنية الذين يقصلون بالألفاظ والمعاني غير ما يفهم منها أصحاب الظاهر من عامة الناس وخاصتهم »^(٣).

والحق أن هذه القصيدة تجعلنا نطلع على جانب مهم في تعبير المتنبي هو

(٢) مع المتنبي ص ٢٠٩ .

(١) اليتيمة ١/١٤٥ .

(٢) تاريخ الفلسفة في الإسلام ص ٧٣ .

الجانب الرمزي الذي كان يستعيره من بيئة المتصوفة ، وأقرأ له هذين البيتين في القصيدة إذ يقول :

لا تكثُرُ الأمواتُ كثرةَ قلَّةِ إلا إذا شَقِيتَ بكَ الأحياءُ
والقلبُ لا يَنشَقُّ عما تَحْتَهُ حتى تحُلَّ به لك الشَّحْناءُ

فستراهما يحملان في أيديهما دليل هذه الرمزية ، وإلا فماذا يريد المتنبي بكثرة القلة ؟ وكيف تشقى بصاحبه الأحياء ؟ وما هذا الانشقاق الذي يصيب به القلوب ؟ وما هذه الشحناء التي تحل بها ؟ لقد اضطرب شرح المتنبي في تفسير البيتين اضطراباً واسعاً^(١) ، والمسألة أقرب مما تصوروا ، ومفتاحها أنه كان يعتمد في هذه القصيدة إلى المذهب الرمزي ليرضى مملوحي الصوفي ؛ فهو هنا يرمز على طريقة الصوفية في عباراتهم التي لا تفهم ، وواضح أن المتنبي يرمز إلى الحلول في كثرة القلة . ولعل مما يصور هذه الرمزية أيضاً ما لا حظه « ماسينيون » في بيت الشمس والهلal السابق وما لا حظه أيضاً في قوله :

أَحَادٌ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لِيَيْلَتُنَا المَنُوطَةُ بِالتَّنَادِ^(٢)

فقد فسر هذا البيت بالبيت الذي يليه :

كَأَنَّ بَنَاتِ نَعَشٍ فِي دُجَاهَا خَرَائِدُ سَافِرَاتٍ فِي حِلَادِ

إذ جعل العدد رمزاً لبنات نعش في البيت الثاني^(٣) .

ومهما يكن فقد كان المتنبي يستعين بالأسلوب الرمزي في شعره وكان يستعيره من المتصوفة والمتشيعه جميعاً ، وإن الإنسان لا يكاد يقرأ في هذه القصيدة التي نحن بصدددها حتى يحس إحساساً واضحاً بأنه يقرأ لشاعر من طراز مخالف للمألوف من الشعراء ، وانظر كيف بدأ القصيدة :

(١) التبيان ٢٧/١ .

(٢) المنوطة: المعلقة . يوم التناد: يوم القيامة .

ويفصل شرح المتنبي بين البيتين ، ويقولون أحاد أراد
أحاد ومعنى الشطر الأول أو واحدة أم ست في واحدة
وأراد ليالي الأسبوع ، وجعلها اسماً ليالي الدهر

كلها لأن كل أسبوع بعده أسبوع آخر إلى

آخر الدهر ، فكأنه يقول : هذه الليلة واحدة

أم ليالي الدهر جميعها جمعت في هذه الليلة

الواحدة حتى طالت فامتدت إلى يوم القيامة .

(٣) مع المتنبي ص ١٤٥ .

أَمِنْ اَزْدِيَارِكَ فِي الدُّجَى الرَّقَبَاءُ إِذْ حَيْثُ كُنْتُ مِنَ الظَّلَامِ ضِيَاءُ
 فَإِنَّكَ تَرَاهُ يَسْتَأْى بِجَانِبِهِ عَنْ ذِكْرِ الْأَطْلَالِ وَالْبِيَارِ إِلَى مَخَاطِبَةِ صَاحِبَتِهِ مَبَاشَرَةً
 كَمَا قَدْ يَفْعَلُ الصُّوفِيَّةُ فِي غَزَلِهِمْ ، وَلَعَلَّهُ مِنْ أَجْلِ ذَلِكَ لَمْ يُسَمَّ صَاحِبَتَهُ عَلَى طَرِيقَتِهِمْ
 وَاكْتَفَى بِأَنْ جَعَلَهَا ضِيَاءً لَا يَحِلُّ فِي ظَلَامٍ إِلَّا وَيُنِيرُهُ . وَنَحْنُ نَجِدُ الشُّعْرَاءَ يَشْبَهُونَ
 صَوَاحِبَهُمْ بِالشَّمْسِ وَالْقَمَرِ وَيَجْعَلُونَهُنَّ نُورًا وَضِيَاءً ، وَلَكِنَّ الْعِبَارَةَ فِي الْبَيْتِ وَنِظَامِهَا
 وَمَا فِيهَا مِنَ الْجَمْعِ بَيْنَ الظَّرْفَيْنِ (إِذْ حَيْثُ) تَدُلُّ عَلَى تَكْلُفِ الشَّاعِرِ وَأَنَّهُ يَرِيدُ
 أَنْ يَعْبُرَ عَنْ مَعْنَى غَيْرِ طَبِيعِيٍّ ، مَعْنَى يَأْتِي بِهِ مِنْ بَيْتَةِ الصُّوفِيِّينَ لِيَسْتَوْلِيَ بِهِ عَلَى
 عَقْلِ مَمْلُوحِهِ وَكَانَ صُوفِيًّا ، وَانْظُرْ إِلَى مَا يَعْقُبُ بِهِ عَلَى هَذَا الْبَيْتِ إِذْ يَقُولُ :
 قَلِقُ الْمَلِيحَةَ — وَهْنِي مَسْكٌ — هَتَكَهَا وَمَسِيرُهَا فِي اللَّيْلِ وَهْنِي ذُكَاءُ^(١)
 أَسْنَى عَلَى أَسْنَى الَّذِي دَلَّهْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَى خَفَاءُ
 وَشَكَيْتِي فَقَدْ السَّقَامَ لِأَنَّهُ قَدْ كَانَ لَمَّا كَانَ لِي أَعْضَاءُ
 فَإِنَّكَ تَلَاخِظُ كَأَنَّ شَاعِرًا مِنْ شُعْرَاءِ الصُّوفِيَّةِ هُوَ الَّذِي يُؤَلِّفُ هَذِهِ الْأَبْيَاتَ ،
 فَقَدْ تَغَلَّغَتْ فِيهَا الْأَفْكَارُ الصُّوفِيَّةُ إِذْ بَدَأَ فَعَبَّرَ بِالْقَلْقِ عَنِ السَّيْرِ ، وَهُوَ تَعْبِيرٌ وَجَدَانِي ،
 ثُمَّ اسْتَمَرَ يَظْهَرُ تَلْطُّهُ وَحَيْرَتُهُ فِي حَبِّهِ وَمَا أَصَابَهُ مِنْ نَحْوٍ وَهْزَالٍ عَلَى نَحْوِ
 مَا يُظْهَرُ الْعِشَاقُ مِنَ الصُّوفِيِّينَ الْمَلْطِينَ .

وَكثيراً مَا يَعْمَدُ إِلَى ذَلِكَ الْمُتَنَبِّيِّ حَتَّى فِي أَشْعَارِهِ الْأُخْرَى الَّتِي لَمْ يَمْدَحْ بِهَا
 أَحَدًا مِنَ الْمُتَصَوِّفَةِ ، وَهَلْ تَلْطُّهُ فِي حَبِّهِ وَدَعَاوَاهِ السَّقَمَ وَالنَّحْوِلَ فِي شَعْرِهِ إِلَّا أَثَرُ
 مِنْ آثَارِ هَذِهِ الصُّوفِيَّةِ الْمُصْطَنَعَةِ ، وَأَنَّهُ يَسْتَطِيعُ أَنْ يَجَارِيَ الْمُتَصَوِّفَةَ وَغَيْرَهُمْ مِنَ
 الْبَيْتَاتِ فِي أَفْكَارِهِمْ وَأَسَالِيهِمْ الْخَاصَّةِ .

٤

تَصْنَعُ الْمُتَنَبِّيُّ لِلْعِبَارَةِ الصُّوفِيَّةِ وَشَارَاتِهَا
 وَهَذِهِ الصُّوفِيَّةُ يُمْكِنُ أَنْ يُلْحَظَ تَأْثِيرُهَا فِي شَعْرِ الْمُتَنَبِّيِّ مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى غَيْرِ
 جِهَةِ الرَّمْزِيَّةِ وَالْأَفْكَارِ وَالْمَعَانِي ، إِذْ نَرَى فِي شَعْرِهِ تَأْثَرًا آخَرَ لَا يَأْتِي مِنْ أَنَّهُ يَسْتَعِيرُ

(١) هَتَكَهَا : هَتَكَ لَهَا . وَذُكَاءُ : الشَّمْسُ .
 وَخَبَرُ مَسِيرُهَا مَخْلُوفٌ ، تَقْدِيرُهُ هَتَكَ لَهَا .

أفكار المتصوفة ومعانيهم ، إنما يأتي من استعارته لطريقهم في التعبير وما يتصل بها من ظروفها وأحوالها الخاصة ، فإن المتنبي حين عدل بشعره إلى العبارة الصوفية كان قد أسلم هذا الشعر إلى صعوبات في التركيب ، وهي صعوبات كانت تميز أساليب المتصوفة في هذه العصور ، لأن اللغة لم تكن قد اتسعت بعد لأداء أفكارهم ومعانيهم .

ومن أجل ذلك كنا نجد عند المتنبي كل ما يميز تعبير المتصوفة من انحرافات والتواءات كأن يكثر من الضمائر أو من أسماء الإشارة أو من حروف النداء أو من التصغير فيبعث في التعبير حالاً غريبة من التعقيد . وقد يكون من الغريب أن نربط بين هذه الأشياء والتصوف ، ولكنها الحقيقة الواقعة ، وقد لاحظها القدماء في بعض الأبيات ، لاحظها صاحب اليتيمة^(١) في قوله يصف فرساً :

وَتُسْعِدُنِي فِي غَمْرَةٍ بَعْدَ غَمْرَةٍ سَبُوحٌ لَهَا مِنْهَا عَلَيْهَا شَوَاهِدُ^(٢)
وقوله :

وَلَوْلَا أَنْتَى فِي غَيْرِ نَوْمٍ لَبْتُ أَظُنُّنِي مَنَى خِيَالَا
وقوله :

وَلَكِنَّكَ الدُّنْيَا إِلَى حَبِيبَةٍ فَمَاعْنِكَ لِي إِلَّا إِلَيْكَ ذَهَابُ
وواضح ما في هذه الأبيات من كثرة الضمائر ، وهي كثرة تأتي في أساليب المتصوفة لاعتمادهم في أشعارهم على فكرة الحلول وما يتفرع عنها من الملابس والتجريد ، حتى يستطيع الشاعر أن يستخرج من الفرس شواهد تشهد لها عليها ، وحتى يستطيع أن يتصور من نفسه خيالاً لحقيقته ، وحتى يملأ صاحبه عليه الدنيا فما له ذهاب ولا منصرف إلا إليه . وهذه الضمائر التي نلاحظها في تلك الأبيات نلاحظ مثلها أسماء للإشارة كثيرة في أبيات أخرى ، كقوله في قصيدة الأوراجي السابقة :

لو لم تكن من ذا الوري اللذ منك هو عقيمت بمولد نسلها حواء

فقد جاء في البيت بهذا واللذ كما جاء به وأخرج التعبير على هذا النحو الملتف لأنه يريد أن يعبر عن فكرة صوفية ، هي فكرة الحلول ، فهو يريد أن يقول إن مملوحه من الوري والوري منه ، كما يقول أصحاب الحلول في الذات العلية ، ومن ذلك قوله في مملوح آخر :

وبه يضمن على البرية لا بها وعليه منها لا عليها يوسى (١)

فهو يقارن بين مملوحه وبين الوري ويتصوره تصور الصوفية لله ، وهو لذلك يقع في الضمائر الكثيرة ، كما يقع في أسماء الإشارة هي الأخرى على نحو ما نرى في مثل قوله :

يا أيها الملك المصطفى جوهراً من ذات ذي الملكوت أسمى من سما

فليس من شك أن (ذات ذي) هنا غريبة ، ولكننا ننسى فالمتنبي يتصنع لتعبيرات صوفية . ولعل القارئ لاحظ هذا النداء الذي بدأ به البيت وقد أكثر منه في شعره كثرة مفرطة كقوله :

هذي برزت لنا فهجت رسيسا ثم انثيت وما شقيت نسيسا (٢)

وهو بيت يشعر الإنسان إزاءه كأنه صوفي لهذا البروز ، ثم هذا الانثناء ، ولكن الغريب فيه هو هذا النداء باسم الإشارة ، ثم ما أغرب به على قارئه من حذف حرف النداء ، واقرأ هذا البيت :

إذا عدلوا فيها أجبت بأنة حبيبنا قلباً فؤادها جمل

فإنك ترى اختلاطاً في الشطر الثاني ، وليس لهذا الاختلاط من مصدر صوي أن المتنبي أكثر من النداء إذ أصل التعبير يا حبيبي يا قلبي يا فؤادي يا جمل . وهو إكثار أوقعه فيه تصنعه لأساليب المتصوفة التي تعتمد على ألفاظ الكشف والمشاهدة ، وبذلك تقرب من الأساليب الشفوية ، ولعلنا بذلك نستطيع أن نعلل لكثرة

ثبت من الهوى . النسيب : بقية النفس .

(١) يوسى : من أسمى عليه إذا حزن .

(٢) الرسيس : من الحمى ، أراد ما

أسماء الإشارة في ديوان المتنبي ، فقد ذكر صاحب الوساطة أن ما شعره من هذه الأسماء يُرَبِّي على ما يوجد في مجموعة من اللواوين القديمة^(١) ، وكان الأقرب أن يكثر ذلك في القديم ويقلّ في الحديث لانفصال الشعر عن الأسلوب الشفوي ، ولأنه أصبح يُكْتَبُّ كما يكتب النثر ، والمتنبي نفسه يقول في بعض أشعاره : وأخلاق كافورٍ - إذا شئتُ مدحَه - وإن لم أشأ - تُعْمَلِي على وأُكْتَبُّ

فهو يسمى النظم كتابة ، ولذلك كان من الحتم أن تكون به سمات الأسلوب الكتابي فكيف جاءت هذه الكثرة من أسماء الإشارة ؟ جاءت - كما قلنا - من هذا التصنع لعبارات المتصوفة التي تعتمد على الكشف والمحاطبة في الحضرة ، كما جاءت لنفس السبب هذه الكثرة من حروف النداء ، وكما جاءت هذه الضمائر الكثيرة في شعره ، إذ كان يحاول أن يعبر تعبيرات صوفية تصور الحلول والتجريد والملايسة وما يتبع ذلك من الكشف والمشاهدة ، وكان التعبير عن هذه الأفكار لا يزال - كما أسلفنا - حديثاً في اللغة لم تَلَن له ولم تتمرّن عليه ، فكانت تظهر هذه الانحرافات والصعوبات في الأسلوب .

ولكن إذا أمكن أن نعلل لهذه الجوانب المختلفة في أسلوبه باصطناع عبارات المتصوفة ، فكيف يمكن أن نعلل بنفس العلة لاستعماله التصغير في أشعاره وإكثاره منه على نحو ما رأينا في بيت النداء السابق :

إذا عدلوا فيها أحببتُ بأنَّه حُبَيْبَتَا قَلْبَا فُؤَادَا هَيَا جُمْلُ

فنحن نراه يصغر حبيبته تصغير تعظيم ، ومن ذلك قوله الأنف الذكر :
أَحَادٌ أَمْ سُدَّاسٌ فِي أَحَادٍ لَيْسَ لَنَا الْمَنُوطَةُ بِالتَّنَادِ

فقد صغّر ليلة أيضاً تصغير تعظيم ، ويكاد الإنسان لا يجد شاذة من شواذ التصغير إلا ولها أمثلة في شعره ، فهو يصغّر فعل التعجب كقوله :

أَيَا مَا أَحْيَيْسَنَهَا مَقْلَةً وَلَوْلَا الْمَلَا حَةَ لَمْ أَعْجِبْ

ويصغر اسم الإشارة في قوله :

أذا الغُصْنُ أم ذا الدَّ عَصٍ أم أنتِ فتنةٌ وذِيَّالذي قبَلتُهُ البرقُ أم تُغَرُّ
وعلى هذا النمط ما يزال يكثر من التصغير في ديوانه ، ولكن كيف نربط
بين التصغير وأسلوب المتصوفة ؟ إن الربط بينهما يكاد يكون غير واضح ، وقد
يكون أقرب من ذلك ما علل به العقاد هذه الظاهرة ، إذ ذهب إلى
أنها نتيجة غرور المتنبي وازدراؤه للأشياء أو هي متصلة بمبالغته فهو يبالغ
للتحقير^(١) ، غير أن هذا التعليل لا يثبت في نفس الظاهرة إذ نرى المتنبي
لا يقف بتصغيره عند التحقير ، بل يذهب به إلى التعظيم كما يذهب به إلى
التحقير ، على نحو ما رأينا في تصغيره لحبيبتة ولليلته في البيتين الأولين .

والحق أن تعليل العقاد لا يطرد في أمثلة الظاهرة ، ولذلك كان
لا يصلح تفسيراً لها ، وكنا نرى أن من الأقرب أن نعلل لها بتصنع المتنبي لأساليب
المتصوفة ، إذ نراها تقترن بظواهر أخرى من شارات عباراتهم التي اقترضها منهم
كظاهرة أسماء الإشارة في البيت الأخير . ونحن نجد شاعراً صوفياً متأخراً
يصطنع هذا الأسلوب من التصغير في شعره وهو ابن الفارض ، وكان يكثر منه
كثرة مفرطة كما نرى في قصيدته الياثية^(٢) التي يقول فيها :

يا أَهْيَلِ الدُّدِّ أَنِّي تُنْكِرُو نِي كَسَهْلًا بعد عرفاني فَتَنِي

واستمر يصغر على هذا النحو الذي نراه في كلمة فَتَنِي ، وقد يبدو أن
هذه مقدمة لا تسوغ نتيجتها ، إذ المعقول أن يكون ابن الفارض تأثر أسلوب
المتنبي لأنه متأخر عنه . على أن ذلك هو ما نريد أن نثبت ، فقد اعتبر أسلوب
المتنبي أسلوباً صوفياً وأخذ يقلده المتصوفة وكأنهم أحسوا أن التصغير إحدى
شارات هذا الأسلوب ومميزاته .

ولعل القارئ يعجب إذا قررنا أن المتنبي هو خير شاعر يصور لنا أساليب
المتصوفة في القرن الرابع ، وأنه يبلغ من ذلك ما لا يبلغه الحلاج والشبلي والحنيد

(١) مطالعات في الكتب والحياة ص ١٢٤ . الخيرية) ص ٢٤ .

(٢) انظر ديوان ابن الفارض (طبع المطبعة

وغيرهم من متصوفة هذا القرن . وقد يكون من الغريب أن نذهب هذا المذهب بينما نعرف بأن المتنبي لم يكن متصوفاً ولكنها الحقيقة الواقعة ، فإن من يحاكون شيئاً يبلغون في محاكاته ما قد يقصر عنه أصحاب هذا الشيء أنفسهم ، ولذلك كان الممثل يضيف طعماً جديداً إلى الدراما التي يمثلها ، ويعطينا متعة غير المتعة التي نحسها حين قراءتها منفردين ، لأنه يصور كل ما يمكن من حركات تصحب العبارات تصويراً يؤثر في نفوسنا تأثيراً بعيداً .

والمتنبي لم يكن متصوفاً ، إنما كان ممثلاً للتصوف يقترح عباراته في الشعر ، وما يزال يطلب جميع مشاراتها وحركاتها ، وما يمكن أن تخرج فيه من ظروف مختلفة تكثر فيها الضمائر أو تكثر فيها أدوات النداء أو تكثر أسماء الإشارة ، وربما التقط في أثناء ذلك تعبيراً فيه تصغير ، فأحس أن هذه سمة صوفية ، وأخذ يقلدها ويعممها في تراكيبه وعباراته ، وبذلك جمع في أساليبه كل ما يمكن من خصائص التعبير الصوفي وهيئاته ، وبلغ من تمثيله ما لم يبلغه أصحابه الأصليون . يقول الجاحظ : « إنا نجد الحاكية من الناس يحكى ألفاظ سكان اليمن مع مخارج كلامهم لا يغادر من ذلك شيئاً ، وكذلك تكون حكايته للخُرَّاساني والأهوازي والزنجي والسَّنْدِي والحَبَشِي وغير ذلك ، نعم حتى تجده كأنه أطبع منهم ، فأما إذا حكى كلام الفأفاء فكأنما قد جُمعت كل طُرْفَة في كل فأفاء في الأرض في لسان واحد . ولقد كان أبودبوبة الزنجي مولى آل زياد يقف بباب الكرخ بحضرة المكارين فينشق فلابق حمار مريض ولا هَرم حَسِير ولا متعب بهير إلا نهق ، وقبل ذلك تسمع نهيق الحمار على الحقيقة فلا تنبعث لذلك ولا يتحرك منها متحرك ، حتى كان أبو دبوبة يحركه ، وكأنه قد جمع جميع الصور التي تجميع نهيق الحمار فجعلها في نهيق واحد ، وكذلك في نباح الكلاب » (١) .

وعلى هذا النحو الذي نراه عند أبي دبوبة كان المتنبي يحكى أساليب المتصوفة فيجمع كل الطرف والصور التي تمثل هذه الأساليب ، وكان يبلغ من ذلك ما لا يبلغه المتصوفة من أنفسهم ، بحيث لا نرانا نبعد إذا قلنا إن أهم شاعر يمثل

عبارات المتصوفة ويصور أساليبهم - في أثناء القرن الرابع - هو المتنبي ، لأنه كان يحكى بعباراته كل صيغهم ، ويصور في أساليبه كل صورهم وشاراتهم ، حتى ليحار الباحث ويظن أن المتنبي كان صوفيًّا ، وهو ظن واهم ، فلو أنه كان صوفيًّا ما بلغ هذا المبلغ من التقليد والمحاكاة والتثيل ، إنما كان متصنعا لهذا التصوف ، وكان لا يترك مظهرًا من مظاهره ولا إيماءة من إيماءاته إلا ويسلكها في عباراته ويجمعها في أساليبه .

على أن هذا الالتجاء لأساليب المتصوفة وما سبقه من التجائه لأساليب التشيعة بعث فيه حالاً من الغلو والمبالغة في مدح أصحابه ، حتى ليخيل إلى الإنسان - في كثير من الأحيان - أنه يقرأ مدحاً لإمام من أئمة التشيعة أو المتصوفة ، إذ كان يذهب مذهبه في المبالغة ، فيخرج إلى ضروب غريبة من الغلو والإفراط ، وأقرأ هذه الأبيات التي يقولها في بعض مملوحيه :

لو كان ذُو الْقَرْنَيْنِ أَعْمَلَ رَأْيَهُ	لما أتى الظُّلُمَاتِ صَرْنَ شُؤْسَا
أو كان صادفَ رَأْسَ عَازَرَ سَيْفُهُ	في يومِ معركةٍ لأَعْيَا عَيْسَى
أو كان لُجُّ الْبَحْرِ مِثْلَ يَمِينِهِ	ما انشَقَّ حتى جازَ فِيهِ مُوسَى
أو كان لِلنَّيِّرَانِ ضَوْءُ جَبِينِهِ	عُبِدَتْ فَصَارَ الْعَالَمُونَ مَجُوسَا

فإننا إن لم نعرف مَنْ قيلت فيه هذه الأبيات رجحنا أنه بدبل من أبدال الصوفية أو نقيب من نقباء الشيعة . وحقاً أن هذه المبالغة أخذت تقل مضاعفاتها كلما تقدم به الزمن ولكنها استمرت معه حتى نراه يقول لعصدة الدولة :

الناسُ كَالْعَابِدِينَ آلِهَةً وَعَبْدُهُ كَالْمَوْحِدِ اللَّهِ

وهذه المبالغة الغريبة التي نجدها عند المتنبي يمكن أن يعلل لها من جانب آخر ، هو ما شاع في بيئة الأدباء والنقاد من الدعوة للمبالغة والغلو كما نرى عند قدامة^(١) . غير أنه يلاحظ أن شاعراً لم يبلغ من ذلك ما بلغه المتنبي ، إذ كانت تُذكى هذه الروح عنده بواعث من التشيع والتصوف . وعمم المتنبي هذه

(١) نقد الشعر (طبع القاهرة) ص ٢٥ .

المبالغة في شعره ولم يقف بها عند موضوع خاص ، فنحن نراها تتسرب من المدح إلى الموضوعات الأخرى من غزل وغير غزل ، وكأنها لون جديد يريد أن يوشى به شعره ، وأن يطرز به قصائده ، بل إنه ليبدى إزاء استعماله نوعاً من الإصرار الحماسى ، حتى ليحس الإنسان عنده في كثير من الأحيان بضرب من السقوط ، فإن الشعر إذا أفرط فيه الشاعر إفراطاً شديداً إلى درجة الغلو والمغالاة سقط إلى مستوى دون مستوى طبيعته الحقيقية ، وانظر إلى قوله :

لو كان علمك بالآله مقسماً في الناس ما بعث الإله رسلًا
أو كان لفضلك فيهم ما أنزل التوراة والفرقان والإنجيل
فإن الإنسان يحس كأن المعاني أعينته فذهب إلى استصغار أمور الأنبياء ، وكان يستطيع أن يبلغ من وصف ممدوحه ما يريد ، دون أن يكلف نفسه هذا العناء من المقارنة والمفاضلة بينه وبين الأنبياء . وليس من شك في أن الشعر حين يخرج عن حدود الاعتدال والقصد في التفكير لا يكون فيه وجدان إلا وجداناً صناعياً ما يزال المتنبي يتعب في إخراجه وتصويره ، وحقاً ما يقوله ابن الرومي :

وإذا امرؤ مدح امرءاً لنواله وأطال فيه فقد أراد هجاءه
لوم يقدّر فيه بُعد المستنقى عند الورود لما أطال رشاءه
والمتنبي لم يكن يطيل قصائده ، ولكنه كان يطيل أفكاره طولاً من نوع آخر ، هو هذه المبالغة التي تستقر دائماً في صياغة شعره وتستوعب مجهوداً واسعاً في التفكير والتصوير ، وهو مجهود شاق غير أنه لا يرضى النقد ، إذ يكشف لهم ميرّ صاحبه ، وأنه يركب طرقاً ملتوية من التصنع في فنه ، ولكننا ننسى فنحن في القرن الرابع قرن التصنع ، ومن الخطأ أن نطلب إلى شاعر في هذا القرن أن يخرج على ذوق معاصريه وما كان يعجبهم من الإغراب في التعبير والأفكار ، وكأننا لم يبق لهم إلا أن يتصنعوا هذه الوجوه من التصنع لمبالغات شاذة ، أو عبارات مذهبية أو ثقافية منحرفة . وهي حال يمكن أن تُعدّ تفسيراً لما أصاب الشعر في هذه العصور — من جمود ، إذ يحس الشعراء بأنهم يبدئون ويعيدون في

أساليب موروثة ، فتحاول طائفة منهم أن تجدد في وسائل التعبير ، ولكنها تفضل الطريق ، إذ تتخذ هذا التجديد من استخدام مبالغة ، أو عبارة شيعية ، أو أخرى صوفية ، وبذلك دار الشعراء حول أنفسهم ، ولم يستطيعوا أن يجددوا تجديداً فيه زخرف وجمال إلا قليلاً .

٥

تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية

من أهم الوسائل التي كان يستخدمها المتنبي وغيره من الشعراء في هذه العصور وسيلة الفلسفة والثقافة اليونانية ، فقد كان يحاول أن يستوعب الأفكار والصيغ الفلسفية في قصائده ونماذجه حتى يتخلص قليلاً من صيغ الفن الثابتة وقوابله العتيقة ، وإن الإنسان ليحس دائماً عند المتنبي أنه كان يبحث عن صيغ جديدة للتعبير ، ولكنه لم يكتف بأن يخضع هذا البحث لتجاربه الخاصة في التعبير عن وجدانه وأفكاره ، إذ ذهب يقرض طائفة من الصيغ المذهبية أو الفلسفية ، وبذلك انصب كثير من تجديده على تغييره في القيود ووجوه التكلف . وقد تكون القيود القديمة جميلة ، فهي قيود فنية ، أما القيود التي جاء بها المتنبي فلم تكن فنية ، بل كانت شيعية أو صوفية أو فلسفية . على أنه لم يستطع أن يجرى في هذا الجانب الثقافي على السُرْب الذي مهده أبو تمام ، فقد رأينا أنه يستخدم الثقافة والفلسفة استخداماً فنياً غريباً على نحو ما رأينا في وصفه لعمشورية ، وكما رأينا في استخدامه لنوافر الأضداد ، الذي أحاله عن حقيقته الفلسفية وجعله وسيلة رائعة من وسائل الزينة في صناعته . أما المتنبي فقد نقل كثيراً من الأفكار والعبارات الفلسفية إلى الشعر ، ولكنه لم يحولها عن حقيقتها ، فالباحث يحس دائماً بمكانها وأنها مجتلبة ، اجتلبها الشاعر ليدل على ثقافته وليحقق لنفسه ما يريد من التجديد في صناعته . ولعل أول ما يقابلنا من ذلك حكمه الكثيرة التي شاعت في شعره ، وعُرف بها عند القلماء والمحدثين ، فهم يذكرون أن الصاحب بن عباد ألف رسالة لفخر الدولة بن (بويه) جمع فيها من شعر أبي الطيب زهاء ثلاثمائة وسبعين بيتاً تجرى

مجرى الأمثال ، قال في مقلمتها : « وهذا الشاعر مع تميزه وبراعته وتبريزه في صناعته له في الأمثال خصوصاً مذهبٌ يسبق به أمثاله »^(١) ، وهذا المذهب الذى يشير إليه صاحب في عمل حكمه وصياغة أمثاله هو الذى يلفتنا من قوله ، فالصاحب يحس بأن المتنبي له مذهب خاص في صناعة الحكم والأمثال ، وهذا المذهب ليس شيئاً خاصاً بطريقة الصناعة ، وإنما هو قائم في الصناعة كلها ، فمن قبله لم يكن الشعراء يعدلون بشعرهم إلى كثرة الحكم والأمثال التى نجدتها عنده على غير الإلف والعادة ، إذ يعتمد عليها في عمله اعتماد أصحاب المذاهب كما لاحظ صاحب . ولم يكن المتنبي يأتى بهذه الحكم والأمثال من تجاربه الخاصة فحسب ، بل كان أيضاً يقرض أطرافاً منها من الفلسفة ، وتنبيهه لذلك معاصروه ، فكتب الحاتمي رسالة يبين فيها كيف استغل صاحبنا حكم أرسطو وكيف صاغها شعراً ، فمن ذلك قوله :

يُرَادُ من القَلْبِ نِسْيَانُكُمْ وتَأْبَى الطَّبَاعُ على النَّاقِلِ

وأصله عند أرسططاليس « رومٌ نقل الطباع من ردىء الأطماع شديد الامتناع »^(٢) ، ومن ذلك قوله :

لعلَّ عَتَبَتِكَ مَحْمُودٌ عَوَاقِبُهُ فربما صَحَّتِ الأجسامُ بالعِلَلِ
وأصله عند أرسططاليس « قد يفسد العضو لصالح أعضائه ، كالكنى
والفَصْدُ اللذين يُفْسِدَانِ الأعضاء لصالح غيرها »^(٣) ، ومن ذلك قوله :

وَمَنْ يُنْفِقِ السَّاعَاتِ فِي جَمْعِ مَالِهِ مخافةً فَتَقْرِبُ فالذى فعل الفقرُ

وأصله عند أرسططاليس « من أفنى مدته في جمع المال خوف العدم فقد أسلم نفسه للعدم »^(٤) . وعلى هذه الشاكلة أخذ الحاتمي يحقق ترجمة هذه الحكم اليونانية إلى الشعر العزى عند المتنبي حتى بلغ بها نحو مائة وعشرين حكمة .

ومن يقرأ في ديوان المتنبي يحس إحساساً واضحاً بأن الشعر كان يعتمد

(١) ذكرى أبي الطيب لعبد الوهاب عزام (الهيئة) ص ١٤٥ .
ص ٤١٧ .
(٢) نفس المصدر ص ١٤٧ .
(٣) نفس المصدر ص ١٥٠ .
(٤) الرسالة الحاتمية (من مجموعة التحفة

عنده على العقل المتفلسف والصياغة الفلسفية ، وقد ذهب يستخدم هذه الحكم ، مضيفاً إليها ضرورياً من الأقيسة المنطقية الدقيقة حتى ينال ما يريد من الدوى العالى : وتركك في الدنيا دَوِيّاً كأنّما تداولُ سَمْعِ المرءِ أنتمُّهُ العَشْرُ لقد كان هذا التصنع للفلسفة والمنطق يُحدث له ذلك الدوى والضجيج الذى يريده ، وبدأ — كما رأينا — فطرز شعره بأمثال الفلسفة اليونانية ، ثم أخذ ينشر أسماء أصحابها في شعره من مثل أرسططاليس وبطليموس والإسكندر الأفروديسى على نحو ما يلقانا في رائيته التى مدح بها ابن العميد كما أخذ يستعير ألفاظها واصطلاحاتها ، كأن يستعير الحركة والسكون في قوله :

تناهى سكونُ الحسنِ في حركاتها وليسَ لراءٍ وجهها لم يمتِ عذُرُ
أو يستعير كلمة القياس الفاسد في قوله :

بشرُ تصوّر غايةً في آية تنفى الظنونَ وتُفسدُ التقييسا
أو يشير إلى بعض أفكار المتفلسفة وآرائهم في مثل قوله :

تخالف الناسُ حتى لا اتّفاقَ لهم إلا على شجبٍ والخلفُ في الشَّجَبِ (١)
ف قيلَ تخلدُ نفسُ المرءِ باقيةً وقيلَ تشركُ جسمُ المرءِ في العطبِ
وكأنه كان يشك في الروح وخلودها . ونراه يقول :

ونرى الفتوةَ والمروّةَ والأبَ وّةَ في كلّ مليحةٍ ضرّاتها
هن الثلاثُ المانعاني لذّتي في خلّوتى لا الخوفُ من تبعاتها

يقول العكبرى في التعليق على هذين البيتين إنه يشير بذلك إلى قول المتفلسفة : « إن النفوس تركت الشهوات البهيمية طبعاً لا خوفاً » (٢) ، وقد نراه يعتدّ بمذهب السوفسطائية في مثل قوله :

هوّنْ على بصرٍ ماشقٍ منظره فإنما يقظاتُ العينِ كالعلمِ

فإن السوفسطائيين لا يؤمنون بوجود المحسوسات ، وذهب صاحب « مروح العيون » إلى أنه كان على مذهب الهوائية أو المادية لقوله :

تبخلُ أيدينا بأرواحنا على زمانٍ هنّ من كَسْبِه

(١) الشجب : الهلاك والموت .

(٢) التبيان ١/ ٢٢٨ .

فهذه الأرواحُ من جَوِّهِ وهذه الأجساد من تَرْبِيهِ^(١)
وحاول صاحب خزانة الأدب أن يتهمة في عقيدته لبعض هذه الأبيات
التي ذكرناها^(٢) ، ، وينبغي أن نعرف أن هذه الأفكار لم تكن تأتي في شعره
عن عقيدة أو مذهب ، إنما كانت تتسرب إليه من ثقافته الفلسفية . فهو ليس
شاككاً وليس على مذهب الهوائية إنما هو شاعر من شعراء القرن الرابع الذين
كانوا يتصنعون للأفكار والصيغ الفلسفية .

ومن الواجب أن تفصل بين المتنبي والفلسفة مرة أخرى ؛ فقد غلا بعض
النقاد المحدثين ، وذهب إلى أنه كان فيلسوفا لا يقل عن الفلاسفة المحدثين ، بل
لقد سبق « نيتشه » إلى كثير من أفكاره وآرائه وأخذ يقارن بينه وبين « دارون »
في بحثه وطريقته^(٣) . وأكبر الظن أن هذا إسراف من العقاد ومن
يذهب هذا المذهب في المقارنة بين أشخاص عاشوا في بيئات مختلفة وكانوا من
أجناس مختلفة . ونحن لا ننكر أن هناك جانباً من الفكر مشتركاً بين الناس
جميعاً ، ولولاه ما تفاهموا ، ولا قامت دراسة المنطق ، ولكن هذا الجانب
يحسن أن لا نبالغ في تصويره وأن لا نضعه كأساس أو أصل للمقارنة في النقد ،
واتخاذهِ دليلاً على ما نذهب إليه من آراء وأحكام ، وبخاصة إذا كانت هذه
الآراء والأحكام تستمد من فكرة طائفة عند شاعر . وحقاً لو أن المتنبي فيلسوف
لأمكن أن تقوم هذه المقارنة مع شيء من الاحتياط ، أما أن نستنتج فلسفته
من فكرة طائفة نتخذها مذهباً له أو كالمذهب ، ثم نقارن بينه وبين فيلسوف
غربي على أساسها ، فإننا نكون مبالغين مفرطين في المبالغة ، إذن لكان الشعراء
السابقون جميعاً فلاسفة وفلاسفة عصريين . ولسنا نرتاب في أن مثل هذه
الافتراضات والمقارنات توقع في شيء من التحكم ، وقد حمل عليها بلاشير
في بحثه على المتنبي وهو محق فيما لاحظته عليها من إسراف^(٤) . ومهما يكن
فإن المتنبي لم يكن فيلسوفاً ، وإنما كان مثقفاً بالثقافة الفلسفية التي عاصرتها وقد
أخذ يتصنع لها في شعره يستعير حكمها وبعض أفكارها ، وما يُطوَى فيها من
أقيسة منطقية وقوالب فلسفية حتى يعجب المثقفين من حوله ، إذ كانت هذه الأشياء
التي تُجانبُ من الفلاسفة تعتبر بدعاً طريفاً في هذه العصور .

(١) شرح العمون لابن نباتة المصري ص ١٧ . ص ١٤٤ - ١٧٤ .

(٢) خزانة الأدب البغدادي ٣٨٠/١ . (٤) R. Blachère, Abou t-Tayyib al

(٣) مطالعات في الكتب والحياة العقاد Motanabbi pp. 311, 319.

المركب الفنى الفلسفى فى شعر المتنبى

هذه الاستعارة الحسية التى كان يستعيرها المتنبى من الفلسفة من السهل أن يلاحظها كل باحث ، وليست هى الشئ الذى نريد أن نقف عنده من تصنع المتنبى للفلسفة ، إنما نريد أن نعرف أثر هذه الفلسفة فى صياغته ، نريد أن نعرف ما حدث من تغيير فى باطن عباراته تحت تأثير الفكر الفلسفى ، أو بعبارة أخرى نريد أن نعرف المركب الفنى الفلسفى فى شعره . وهذا المركب يحاول الباحثون أن يتعرفوا عليه من معرفة الأفكار المستعارة ، غير أننا نرى أن هذه الوسيلة قاصرة ، فإذا حاول باحث أن يتعرف على الحياة العقلية فى العصر العباسى مثلاً مما ترجم العرب كانت هذه المحاولة غير مجدية كثيراً ، لأنه لا يتبين هذه الحياة فى اقتراح عربى أو صورة عربية ، وإنما يتبينها فى صورة أجنبية مترجمة ، وكان عليه أن يتبينها فى صورة التفكير العربى من داخله وما أصابه من تطور ، فإنه من الممكن أن لا يكون العقل العربى أفاد كثيراً مما ترجم ، ولعل ترجماته لم تغير كثيراً فى أصول فكره وقواعد عقله . وهذا هو الذى جعلنا نقف فى الفصل الثالث من الكتاب الأول من هذا البحث لنسأل إلى أى حد تطور فكر صانع الشعر فى العصر العباسى ، ولم نحاول أن نتبين ذلك من الترجمة للثقافات الأجنبية فقط ، بل حاولنا أن نعرف ما أصاب العقل العربى من تطور فى داخله ، حتى إذا وصلنا إلى أبى تمام أحسنا بأنه ليس رائدنا أن نعرف أثر الثقافة الفلسفية عنده من عبارات الفلاسفة وأفكارهم التى استعارها ، بل طلبنا ذلك فى استخدامه لبعض الألوان الفلسفية «كلون نوافر الأضداد» وقد أحاله لوناً فنياً جميلاً ، وهنا تبيننا جانباً من قابلية العقلية العربية للتفكير اليونانى ، أو بعبارة أدق ، عقلية أبى تمام ، وما أصاب هذا التفكير عندها من تحول ، فهى تقبله

وتتفاعل معه، بل هي تحوُّله عن طبيعته الفلسفية إلى طبيعة فنية ما يزال الشاعر يستخرج منها ألواناً تحيِّر وتعجب .

وهذا الاتجاه في البحث هو الذي نريد أن نعرف على ضوءه التصنع الفلسفي عند المتنبي وإلى أي حدّ استطاع الفكر العربي - في القرن الرابع - أن يمتزج بالفكر اليوناني . ومن يرى هذا الجهد الذي كان يقوم به المتنبي من نقل الحكم اليونانية إلى الشعر العربي لا يشك في أن هذا الشعر أخذ يتأثر بالصورة اليونانية ، ولسنا نقصد صورة النحو اليوناني أو البلاغة اليونانية أو الأخيلة اليونانية إنما نقصد صورة التفكير اليوناني ، فقد نفذ إلى الشعر وتشبث كثير من الشعراء به . على أنه يحسن بنا أن لا نبالغ ، فإن المتنبي يرينا حقاً قابلية العقلية العربية للتفكير اليوناني ، ولكنها قابلية من نوع آخر مغاير للنوع الذي رأيناه عند أبي تمام ، قابلية ليس فيها البهجة التي لاحظناها عنده في نوافر الأضداد إنما هي قابلية من طراز آخر ، قابلية معقدة ، إن صح هذا التعبير ، فالفلسفة لا تتحول إلى بدع من الفن ، إنما تؤثر تأثيراً قاتماً في الصياغة ، ويمكن أن نلخص هذا التأثير في كلمة « القوالب الفلسفية » فقد أخذ الشعراء يقترضون هذه القوالب ، وهذا أكثر ما عندهم من تجديد فلسفي في الشعر . وهو تجديد غريب لا ينوع في التفكير الفني إنما ينوع فقط في أساليبه ويصيبها بهذا التعقيد الذي تُعرّف به القوالب الفلسفية، وما يتبعه من اللف والدوران وتداخل الأفكار تداخلاً لا عهد للغة العربية به قبل المتنبي إلا في القليل النادر ، أما هو فوسع هذا الجانب وحرص عليه حرصاً شديداً لأنه كان يودعه بجانباً من سرِّ تفوقه وسرِّ تصنعه ؛ إذ كان يحتمل احتيالاً شديداً على شارات التعبير الفلسفي وسماته يداخلها في نماذجها ؛ كما نرى في مثل قوله :

الجيشُ جيشُكَ غير أنك جيّشُهُ في قلبِهِ ويمينِهِ وشمالِهِ

وليس في البيت غرابة ولا تعقيد ، ولذلك يبدو يسيراً سهل الفهم ، ولكن إذا أنعمنا النظر وجدنا فيه شيئاً يشبه أن يكون تعقيداً ، إذ يجعل المتنبي مملوحيه

جيشاً ؛ ويجعل الجيش جيشه ، وفي الوقت نفسه يجعله جيش الجيش ؛ فهو جيش دائر على نفسه ، أو هي فكرة فيها دور كما يقول أصحاب الفلسفة ، وليس من شك في أن المتنبي عمد إليها عمداً وتصنع لها تصنعاً ، وما الفرق بينه وبين غيره من شعراء عصره ممن لم يتقنوا ثقافة فلسفية إن لم يأت بمثل هذه العبارات المتداخلة ؟ وانظر إلى قوله :

فَيَّ يَشْتَهِي طَوْلَ الْبِلَادِ وَوَقْتَهُ تَضَيِّقُ بِهِ أَوْقَاتُهُ وَالْمَقْصِيدُ

فإنك تراه لا يزال يتعمَّل للأسلوب الفلسفي في تفكيره وصياغته ، وإلا فما هذا الوقت الذي تضيق به أوقات مملوحيه ؟ إنه وقت غريب لعله أشد غرابية من الجيش السابق الذي يدور على نفسه ، فقد جعل المتنبي الأوقات تضيق به ، أو بعبارة أخرى ما زال يتصنع حتى جعل الجزء أوسع من الكل ، فالأوقات تضيق بالوقت ضيقاً غريباً ، ولكن ما هي ميزة المتنبي إن لم يغرب على الناس بمثل هذه العبارات التي قد يحسون فيها خللاً ، ولكنه خلل محبوب في رأيه لأنه خلل فلسفي ، ما يزال به حتى يشوش على الناس أفكارهم ، وحتى يحدث من الارتباك والاضطراب بين المثقفين ما يستطيع أن يثبت به مهارته وتفوقه ، فإذا هو يخرج هذا الجيش الدائر على نفسه ، وإذا هو يحيل الجزء أكبر من الكل ، حتى يجعل لنفسه من شعره أبواقاً وطبولاً ، أو بوقات وطبولاً على حد تعبيره ، تعلن عن براعته وحذقه وإجادته ، وانظر إلى قوله :

وَلَكَّ الزَّمَانُ مِنَ الزَّمَانِ وَقَايَةً وَلَكَّ الْحِمَامُ مِنَ الْحِمَامِ فِدَاءً

فإنك تحس بلعب التعبير الفلسفي ، فالزمان يقي من الزمان وقاية غير مفهومة ، والحمام يفدى من الحمام فداء غير مفهوم أيضاً ، ولكنها الفلسفة التي تعلّق بها المتنبي ما تزال تُسخرج له من الزمان زماناً يماثله ومن الحمام حماماً يشاكله ، وعلى هذا النحو نراه يقول بيته :

أَسَقَى عَلَى أَسَقَى الَّذِي دَلَّهْتَنِي عَنْ عِلْمِهِ فِيهِ عَلَيَّ خَفَاءُ

فإنه يأسف على أسفه أسفاً غير مفهوم ، فالأسف يركب أسفاً مثله ، كهذا

الزمان الذى بقى منه زمان مثله ، وهذا الحمام الذى يفدى منه حمام مثله ،
وما يزال هذا القانون من التوليد يلعب فى فكر المتنبي وشعره حتى نراه يقول :
نِقَمٌ عَلَى نِقَمِ الزمانِ يَتَصَبُّهَا نِعَمٌ عَلَى النِّعَمِ الَّتِي لَا تُجْحَدُ
فالنعم على نوعين والنعم على نوعين ، وكل شيء يمكن أن يُستخرج منه شيء
آخر يماثله ، ويتحد معه ، فيقوم دونه ، أو يُصَبُّ عليه ، أو يركبه ركوباً غريباً .
وعلى هذا النمط ما تزال أساليبه تتشابهك وتتداخل تداخلا غير مألوف ،
تداخلا يوقعه فى مثل هذه الأساليب المنخرقة ، أو فى مثل قوله :
إلى كمّ ذا التخلُّف والتَّوَانى وكمّ هذا التَّمَادى فى التَّمَادى

فالتماذى يتداخل فى التماذى هذا التداخل الغريب حتى يقلد المتنبي الفلاسفة
فى أساليبهم الملتوية ، وما الفرق بين الشعر والفلسفة ؟ لأن كانت الفلسفة طرافة
أو كان فيها فنون من الطرافة ، فإن من الواجب أن تدخل هذه الفنون إلى دوائر
الشعر . غير أننا نلاحظ أن المتنبي إنما نظر إلى هذه الفنون من ظاهرها ،
فجاء يستوعب فى شعره صيغها وقوالها ، ولم يستطع استخدامها استخداماً فنياً
على نحو ما رأينا عند أبى تمام ، بل لقد كان يفهم هذا الاستخدام فى حدود
أخرى ، هى أن ينقل التعبير الفلسفى إلى قصائده ونماذجه فإذا الجيش يلبور هذا
الدوران الذى لا تألفه العقول البسيطة ، بل لا بد له من عقل متفلسف حتى
يفهم فكرة الدور وأنه جيش دائر فى هذه الحلقة الفلسفية التى كان يعجب بها
المتنبي — فيما يظهر — إعجاباً شديداً . وعلى هذا النحو تضيق الأوقات بالوقت ،
بل ما تزال الأفكار تتوالد ، فكل فكرة لها خيالها ، بل لقد كان يرى خيال
خيالها على حدّ قوله :

إن المُعِيدَ لَنَا المَنَامُ خَيَالُهُ كانت إعادته خيالَ خَيَالِهِ

فهو يحفظ العهد ويذكر حبيبته دائماً ، وما يزال خياله يفد عليه حتى إذا نام
رأى خيال هذا الخيال ، بل إنه ليرى خيال هذا الخيال الثانى فى يقظته ، وبخاصة
خيال خيال أفكاره الذى ما يزال يلحُّ عليه حتى يأتى له بهذه العبارات الفلسفية

المعقدة ، وهي عبارات كان يتعب في الحصول عليها تعباً شديداً ، أما قوله المعروف :

أَنَامُ مِلْءَ جُفُونِي عَنْ شَوَارِدِهَا وَيَسْهَرُ الْخَلْقُ جَرَّاهَا وَيَخْتَصِمُ

فلعله كان يلماعب به مَنْ حوله من الأدباء والنقاد ، أما حقيقة الأمر فإنه هو الذى كان يورقه السهر فى تجويدها ، وما كان مثله لينام وهو يحلم بتعبير فلسفى ، يحقق له ما لا يبلغ الزمن من نفسه على حدة تعبيره :

أريدُ منْ زمنيْ ذَا أنْ يبلغنِي ما ليس يبلغُهُ منْ نفسه الزَّمَنُ

وقد شكّا في شعره كثيراً من سهاده وسهره ، إذ يقول :

كَأَنَّ الْجُفُونََ عَلَى مُقْلَتِي ثِيَابٌ شَقِيقْنَ عَلَى نَاسِكِ

فهو يطلب النوم والنوم يتأبى عليه ، ولعله هو الذى كان يتأبى على النوم لانشغاله عنه بلفظة أو فكرة ، وقد ذكر فى شعره أن للأفكار نارا تنوقد :

أَشْفَقُ عِنْدَ اتِّقَادِ فِكْرَتِهِ عَلَيْهِ مِنْهَا أَخَافُ يَسْتَعِيلُ

فهو يشعر شعوراً واضحاً بأن الأفكار قد تشعل صاحبها ، ومن يدرى فربما مرت به لحظة خيّل إليه فيها أنه يشتعل بهذا الثقاب من الفلسفة الذى أشعل كل شيء فى شعره . وليس من شك فى أنه ثقاب محبب إلى نفوسنا ، غير أن المتنبي لم يحدث به ولا بنيرانه طرافة واسعة فى شعره كما رأينا عند أبى تمام .

وكأنى بالمتنبي يلفتنا إلى شيء مهم فى العقلية العربية وقابليتها للتفكير اليونانى فى أثناء القرن الرابع ، فإنها تخلقت فى كثير من جوانبها عن هذا التفكير ، وبخاصة فى هذا الجانب الفنى من الشعر الذى نقرأه عند المتنبي وأضرابه ، إذ نرى الفلسفة لا تحدث طرافة ولا تنوعاً فى الأفكار إلا آماداً ضيقة ، إنما ينصب تأثيرها على جانب شكلى ، جانب العبارات والأساليب ، حتى ليحس الإنسان بأن الدفعة الهنيئة الطليقة التى مرت بنا عند أبى تمام حيث كانت الفلسفة تستخدم استخداماً فنياً خاصاً كأنها لون زاه ، هذه الدفعة يصيبها غير قليل من الحمود والركود ، وكان الشعراء لا يتعمقون التفكير اليونانى ، أو كأن هذا التفكير لا يتعمق عقولهم ،

فلا نراه يتحول عندهم إلى بدع وطرافة في التفكير ، وأيضاً فنحن لا نراه يُحدث تنوعاً واسعاً في الخواطر والمعاني ، وكأن الفلسفة اليونانية تنحرف عن التفكير الفنى ، أو كأنها لا تمتاز بهذا التفكير امتزاجاً من شأنه أن يغير صورته وأوضاعه ، وإنما أكثر ما تحدثه في هذا الجانب ينصبُّ على تأثير شكل في القوالب والعبارات ، كقول المتنبي :

قد كان يَمْنَعُنِي الحياءُ من البُكا فاليومَ يَمْنَعُهُ البُكا أنْ يَمْنَعَا

فالحياء يمنع البكاء والبكاء يمنع الحياء ، وهذا كل ما يأتي به المتنبي من طرافة في التفكير يجلبها من الفلسفة ، ولكن هذه الطرافة ليست شيئاً أكثر من اللف والدوران في التعبير .

وعلى هذا النمط نرى المتنبي تنغمس عباراته في أصباغ الفلسفة ، ولكنه انغماس شكلى إذ يحاول أن يحقق لنفسه أوصاف قوالبها وخواص تراكيبها ، أما بعد ذلك فإنها لا تتفاعل مع تفكيره ، ولا تنقله من حيزٍ إلى حيز ، أو من عالم إلى عالم ، بل ما يزال متصلاً في أفكاره ومعانيه بالماضى ، لا يستطيع فصم علاقاته به . وإن الإنسان ليكاد يؤمن بأن التفكير اليونانى لم يحدث رجفة واسعة عند المتنبي وأضرابه ممن نحس عندهم بأن الفنانين ما يزالون يفكرون تفكيراً أقرب إلى الأسلوب القديم .

وحقاً إن الفلسفة اليونانية تُرجمت واستوعبها العرب ، وكان منهم متفلسفة ؛ ولكن يحسنُ دائماً أن نميز بين هذه الموجه والتأثر العام في التفكير الفنى ، إذ نشعر بأن الفلسفة تختلط بهذا التفكير ، ولكنها قلما تمتاز به أو تتحد معه ، بل تستمر بينهما خطوط فاصلة ، إلا أن تُجَلِّبَ بعض شاراتها وسماتها ، كما نرى عند المتنبي . ولكنها لا تتغلغل إلى باطن الشعر وباطن صياغته إلا قليلاً ، وحتى المعرى مع أنه نقل التفكير الوجداني إلى تفكير يشبه التفكير الفلسفى لم يستطع أن يحافظ على « الصياغة الباطنة » للأسلوب الفلسفى ، بل لقد ضلت منه في الطريق . ولعلنا لا نخطئ إذا قلنا إن مياه التفكير اليونانى دخلت النهر العربى ،

ولكنها استمرت في كثير من جوانبه تجرى مع مياهه جنباً إلى جنب وقلمها اختلطت بها . قد تختلط في بعض المناطق ، ولكنها سرعان ما تعود إلى الانفصال .

٧

تصنع المتنبي للغريب من اللغة والأساليب الشاذة
لم يكن المتنبي يقصر تصنعه الثقافي على طائفة خاصة من المثقفين ، فهو
يرضى أصحاب الفلسفة والتصوف والتشيع ، كما يرضى أصحاب الغريب من اللغة
والأساليب الشاذة من النحو ، وقرأ قصيدته :

ألا كلُّ ماشيةٍ الخَيْرُ لى فِداً كلِّ ماشيةٍ الهَيْدَى^(١)

فإنك تراه يخرجها إخراجاً لغوياً ، إذ يحشد فيها الألفاظ الغريبة حشداً ،
وكانه ليس له وجهة إلا أن يعبر تعبيراً لغوياً غريباً ، حتى ينال إعجاب اللغويين
من أصحاب الغريب ، وكان القدماء يعرفون له هذه الرغبة من إظهار علمه
وفضله ، يقول صاحب بن عباد عنه : « ومن أهم ما يتعاطاه التفاسيح بالألفاظ
النافرة والكلمات الشاذة ، حتى كأنه وليد خيلاء وغدَى لبن لم يسطأ الحضر ، ولم
يعرف المدر »^(٢) ويعلل صاحب لهذه الحال بأنه كان يقصد إلى التبدى في
لفظه . والحق أنه لم يكن يقصد إلى التبدى فحسب ، إنما كان يريد أن يحقق لنفسه
التفوق في أوساط اللغويين من أصحاب الغريب ، وأشار إلى ذلك العكبري
إذ رآه يستخدم كلمة (تفاوح) في إحدى مدائحه لكافور ، وهي لفظة فصيحة
إلا أنها غريبة ، فعلق عليها بأنه كان يأتي بهذه اللفظة وأمثالها لمن يكون بالمكان
من العلماء والأدباء^(٣) .

كان المتنبي يصنع الشعر — كما يقول العكبري — للفضلاء والعلماء

(١) الخيزلي : مشية فيها استرخاء . الهيدى :

مشية فيها سرعة . يقول : فدت كل امرأة تمشى
الخيزلي كل ناقة تمشى الهيدى .

(٢) اليتيمة للثعالبي ١/١٣٤ .

(٣) التبيان (العكبري على المتنبي) ٢/٢١ .

لا لكافور وأمثاله من المملوحين ، وللملك كنا نراه يحاول الإغراب بشعره وأساليبه ، وكان يطلب هذا الإغراب ويحققه لنفسه في صور مختلفة من التفلسف والتصوف والتشيع . وأخيراً في تلك الصورة الغريبة من الألفاظ اللغوية النادرة التي يريد أن يروع بها أساتذة اللغة والغريب ، فإذا هو يأتيهم بمثل «تفاوح» السابقة أو بمثل «جفخت» في قوله :

جَفَخْتَ وَهُمْ لَا يَجْفَخُونَ بِهَا بِهِمْ شَيْمٌ عَلَى الْحَسْبِ الْأَغْرُ دَلَائِلُ^(١)

فقد كان يستطيع أن يضع مكانها فخرت ، ولكنه كان يريد الإغراب في اللفظ ، حتى يثبت مهارته وتفوقه في اللغة . ولعله من أجل ذلك كان يصوغ الأراجيز بماكى بها رؤبة والعجاج وأبا النجم وأضرابهم ؛ وما يزال يكثر فيها من الغريب كثرة مفرطة . ولم يقف عند هذا الجانب بل طلب الشواذ في الحروف وبناء الأسماء وكأنه لم يترك لغة شاذة في حرف أو اسم إلا جلبها في شعره . وقد يكون من الطريف أن نتعقبه في شوارده اللغوية ، فمن ذلك استعماله للكسبذبان بدلاً من الكذاب ، والتوراب بدلاً من التراب ؛ ومن ذلك أن يجمع كوباً على أكوب ، وبوقاً على بوقات ، وداراً على أدور ، وأرضاً على أروض ، وعيناً على أعيان ، وأخاً على إخاء ؛ ومن ذلك أن يأتي بربتما بدلاً من ربما ، وأيما بدلاً من إما ، وأولاك بدلاً من أولئك ، واللذ بدلاً من الذي ، وهنك بدلاً من إنك ، وهلمنا بدلاً من هلموا ، إلى غير ذلك من لغات شاذة . ولولا خوف الإملال لأكثرنا من إحصاء هذه اللغات وعرضناها في أشعاره ، ولكنها كثيرة في ديوانه ، ويمكن الرجوع إليها ، وهي أكثر من أن ندرّ عليها .

على أن هذا التصنع اللغوي يلفتنا إلى تصنع آخر لعله أكثر تعقيداً ، وهو تصنعه للأساليب الشاذة ، فقد كان عالماً بالنحو ومشاكله ، وكان كوفي المذهب ، فنقل كثيراً من التراكيب الشاذة التي روتها الكوفة وخالفها بها على البصرة ، واعتمدها في صنع قصائده ونماذجه ، وكان ذلك يُعدُّ غريباً على الناس في

(١) جفخت : فخرت .

عصره ، إذ كانوا قد هجروا النحو الكوفي إلى النحو البصري ، ولعله من أجل ذلك شُغِف العلماء - كما أسلفنا - بشعره وشرحوه مراراً . ونحن نسوق جانباً من هذه التراكيب الكوفية الشاذة عنده ، يقول ابن الأنباري : « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز ترخيم الاسم الثلاثي إذا كان وسطه متحركاً ، وذلك نحو قولهم في عتق ياعن وفي حنجر ياحج وفي كتف ياكث ، وذهب بعضهم إلى أن الترخيم يجوز في الأسماء على الإطلاق ، وذهب البصريون إلى أن ترخيم ما كان على ثلاثة أحرف لا يجوز بحال^(١) » . ويقول المتنبي :

أَجِدْكَ مَا تَنْفَكُ عَانَ تَفَكُّهُ عُمَ بْنَ سُلَيْمَانَ وَمَالاً تُقَسِّمُ^(٢)

فترخيم كلمة عمر ويجعلها عم ، بل هو يرخم في غير النداء كقوله :
مَهْلًا أَلَا لِلَّهِ مَا صَنَعَ الْقَنَاءَ فِي عَمْرٍو حَابٍ وَضِبَّةٍ الْأَغْتَامِ^(٣)

يريد عمرو بن حابس . ويقول ابن الأنباري « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز الفصل بين المضاف والمضاف إليه بغير الظرف وحرف الخفض لضرورة الشعر ، وذهب البصريون إلى أنه لا يجوز بغير الظرف وحرف الجر^(٤) » . ويقول المتنبي :

حَمَلْتُ إِلَيْهِ مِنْ ثَسْنَائِي حَدِيقَةً
سَقَاهَا الْحَجَجَى سَقَى الرِّيَاضَ السَّحَابِ

فيفصل بين السقي والسحاب بالمفعول على رأي الكوفيين ، ويقول ابن الأنباري : « ذهب الكوفيون إلى أن أن الخفيفة تعمل في الفعل المضارع النصب مع الحذف من غير بدل وذهب البصريون إلى أنها لا تعمل مع الحذف من غير بدل^(٥) » . ويقول المتنبي :

وَتَوَقَّدَتْ أَنْفَاسُنَا حَتَّى لَقَدْ أَشْفَقْتُ تَحْرِقَ الْعَوَازِلُ بَيْنَنَا

قبيلة . الأغتام : الجهال الأغبياء .

(٤) الإنصاف ص ١٧٨ .

(٥) الإنصاف ص ٢٣٢ .

(١) الإنصاف طبعة أوربا ص ١٥٦ .

(٢) أجلك : أهذا دائماً بجد منك . العاني :

الأسير .

(٣) عمرو حاب : عمرو بن حابس وهي

فينصب تحرق من غير أن . ويقول ابن الأنباري : « ذهب الكوفيون إلى أنه يجوز أن يُستعمل ما أفعله في التعجب من البياض والسواد خاصة من بين سائر الألوان نحو أن تقول هذا الثوب ما أبيضه ، وهذا الشعر ما أسوده ؛ وذهب البصريون إلى أن ذلك لا يجوز فيهما كغيرهما من سائر الألوان » (١) ، ومعروف أن حكم التفضيل كالتعجب في هذا الباب ، ويقول المتنبي :

ابْعَدْ بَعْدَتْ بِيَاضًا لَا بِيَاضَ لَهُ لَأَنْتَ أَسْوَدُ فِي عَيْنِي مِنَ الظُّلَمِ
وعلى هذا النحو يستطيع الباحث أن يجد كثيراً من الصيغ الكوفية الشاذة في ديوان المتنبي ، بل إنه ليجد في هذا الديوان شذوذاً أوسع من شذوذ النحو الكوفي حتى لكأنه مستودع للتراكيب الشاذة في اللغة ، إذ كان المتنبي يطلب كل غريبة أو شاذة في التعبير ، من ذلك أن نراه يتصنع لاستخدام لغة (أكلوني البراغيث) في مثل قوله :

نَقْدِيكَ مِنْ سَيْلٍ إِذَا سَيْلَ النَّدَى هَوَّلَ إِذَا اخْتَلَطَا دَمٌ وَمَسِيحٌ (٢)
فإنه أتى بألف الاثنين مع ذكر الفاعل . ومن ذلك أن يرى بعض العرب لا يحرصون على التفريق بين المذكر والمؤنث في الأفعال والمشتقات (٣) ، فيقلدهم في هذا الصنيع كقوله :

تُخَلِّيَ لَهُ الْمَرْجُ مَنْصُوبًا بِصَارِخَةٍ لَهُ الْمَنَابِرُ مَشْهُودًا بِهَا الْجُمُعُ
إذ كان القياس أن يقول منصوبة ومشهودة ، ولكنه عدل إلى التذكير وهو يصنع ذلك كثيراً . ومن ذلك أن يجزم المضارع مع حذف لام الأمر في قوله :
جَزَى عَرَبًا أَمْسَتْ بِبِلْسَبَيْسٍ رَبُّهَا بِمَسْعَانِيهَا تَقَرَّرَ بِذَاكَ عِيُونُهَا
ومن ذلك أن يستعمل ليس استعمال الحروف كقوله :

بِقَائِي شَاءَ لَيْسَ هُمْ أَرِيحَالًا وَحُسْنُ الصَّبْرِ زَمُوا لَا الْجِمَالَا
وليس من شك في أن المتنبي كان يعتمد إلى هذه الشواذ عمداً ، يقول ابن جني « إن كان في بعض ألفاظه تعسف عن القصد في صناعة الإعراب من

هول لأعدائه .

(١) الإنصاف ص ٦٨ .

(٣) الإنصاف ص ٣٢٣ .

(٢) المسيح : العرق يمسح عن الجسد . يقول :

إِنْ مَلَّوْهُ عِنْدَ الْعَطَاءِ سِيلَ لَسَائِلِيهِ وَفِي الْحَرْبِ

التمسك بأهداب شاذ أو حتمل على نادر فعن غير جهل كان منه ولا قصور عن اختيار الوجه الأعرف له ^(١) . ولكن ابن جني يترك الظاهرة من غير تعليل ، وتعليلها ما كررناه كثيراً من أن المتنبي كان يتصنع لمثل هذه الأشياء في شعره ، حتى يستحوذ على إعجاب المثقفين من حوله .

ولعل القارئ لاحظ أن هذه هي المرة الأولى التي نصادف فيها شاعراً عباسياً يتصنع في شعره تصنعاً نحوياً ، فمن قبله لم يكن الشعراء يكافئون أنفسهم الوقوف على المذاهب النحوية ومعرفة ما بينها من خلاف ، ولم يكونوا يتعمقون دراسة النحو على هذه الصورة التي رأيناها عند المتنبي ، وإن هم تعمقوا في ذلك فإنهم ما كانوا يتصنعون له في شعرهم ، أما المتنبي فإنه كان يحرص على التصنع له ، حتى يستولى على أذهان اللغويين والنحويين فإذا هوي فجؤهم بمثل قوله السابق :
نَحْنُ مَنْ ضَايَقَ الزَّمَانَ لَهُ فِي كَ وَخَانَتَهُ قُرْبَكَ الْإِيَّامِ

وإذا هم مضطربون في التأويل والتفسير ، فكيف عدى الفعل ضايق باللام وهو متعدي من غير لام ، وما هذا الارتباك الغريب في تعبيره الذي يحسه الإنسان ولا يستطيع وصفه ؟ إنه لارتباك يريده المتنبي إرادة ، فإذا هو يفصل الفعل من المفعول ويعديه باللام حتى يحدث ما يريد من خلل وتشويش ، وأصل التعبير : نحن من ضايقه الزمان فيك . وكأن المتنبي لا يرى طرافة في تعبيره فيعمد إلى هذه الطرافة النحوية ، ويخرجه هذا الإخراج المشوش حتى يحدث له الضجيج النحوي الذي كان يريده .

٨

تعقيد المتنبي للموسيقى الإيقاعية في الشعر

هذا الجانب من الانحراف في أسلوب المتنبي يجعلنا نلتفت إلى ظاهرة مهمة حدثت في الحركة الإيقاعية لموسيقى الشعر في أثناء هذه العصور ، فقد رأينا شعراء

(١) ذكرى أبي الطيب ص ٢٥٨ .

القرنين الثاني والثالث يصفون شعرهم تصفية شديدة حتى يحدثوا به نوعاً من الاتساع في التعبير ، وحتى يشاكلوا بين الأصوات ومعانيها مشاكلة دقيقة ، واتخذنا البحري رمزاً لهذه العناية البالغة بتجاوب النبرات في الشعر ، وكيف أنه أحدث في الموسيقى مرونة غريبة بملاءمته الدقيقة بين الكلمات والحركات والسكنات بملاءمة نُظِّمَتْ في نسق فني بديع ، ولكننا لا نصل إلى القرن الرابع حتى تحتبس هذه الموسيقى الإيقاعية للشعر في صناديق من التعقيدات في القافية على نحو ما سئرى عند المعري ، أو في النغمات الداخلية نفسها كما نرى الآن عند المتنبي ، إذ اعتمد على هذه الشواذ النحوية يحدث بها ما يريد من التحلل والتشويش في موسيقى الشعر وإيقاعاته .

ولعل في هذا ما يكشف مرة أخرى عما أصاب الفن العربي في هذه العصور من تعقيدات غريبة ، فقد رأينا الشعراء في الفصل السابق يعقّدون في الألوان القديمة ، ولكنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا جديداً ، أو يحلّوا لوناً إلى أصباغه ، إلا ما جاءهم من التعقيد في الوسائل ، وكأن الحياة العربية كلها تصبح مجموعة من التعقيدات ، فيعقد المهلب في وسائل طعامه وملاعقه كما يعقد الشعراء في الجناسات والاستعارات ، وكما يعقد المتنبي الآن في نبرات الشعر ونغماته .

وهذا التحلل الموسيقي عند المتنبي يجعلنا نذكر خلافاً مماثلاً من بعض الوجوه في الموسيقى الحديثة ، إذ نرى الفنون تتعقد ويظهر المذهب الرمزي في الشعر والتصوير ، كما تظهر طائفة من الموسيقيين على رأسها رافيل (Ravel) تحاول أن تبعث حركة جديدة في فنّها وكأنّها يعجزها التجديد الصريح المستقيم ، فتلجأ إلى إحداث نغمات شاذة في « الرُّقْم الموسيقية » تخالف مألوف البسيكولوجي والعادة ، حتى تستحوذ على إعجاب الناس بالخروج على الطرق الموروثة . وهو خروج كخروج المتنبي يحدثه الموسيقيون في السمع بصنع نغمات غير مألوفة ، نغمات ناشئة ، يقصّلون إليها قصداً ويعمدون إليها عمداً . وكان المتنبي يحدث في موسيقى شعره ما يماثل هذه النغمات الناشئة من بعض الوجوه ، إذ ملأه بفنون من الانحرافات والشذوذات ، وقد فتح ابن هشام في كتابه المغني فصلاً استعرض فيه

طرفاً من صيغها وصورها ، وانظرُ إلى قوله الذى سبق أن أنشدناه :
 وفاؤكما - كالرَّبْعِ أشجَاه طامئة - بأن تُسْعِدَا ، والدمعُ أشفاه ساجدة
 فقد قدّم في البيت وأخّر حتى أحدث الخلل المقصود . وإنه لخلل غريب
 يكشف جانباً من المهنة عند شعراء القرن الرابع ، إذ كانوا يلجئون إلى مثل هذا
 الارتباك في ترتيب ألفاظ البيت فيحدثون هذا الخلل الذى يمكن أن نسمي
 موسيقاه باسم « الموسيقى ذات النشاز » وانظر إلى هذا البيت المذكور آنفاً :
 فَمَلَقَ المَلِيحَةَ - وهى مِسْكٌ - هَتَكُهَا
 ومسيرها في الليل - وهى ذكاء - .

فقد أحدث المتنبي ارتباكاً موسيقياً في الشطرين ؛ ويظهر ذلك من الرجوع
 إلى النحو ، فإن الشطر الأول يتكون هكذا : مبتدأ - حال - خبر ، أما
 الشطر الثانى فيتكون هكذا : مبتدأ - ظرف - حال ، وحذف الخبر للعلم به ،
 أى أن مسيرها في الليل هتك لها . رأيت كيف استطاع المتنبي بثقافته النحوية
 أن يحدث هذه الموسيقى الجديدة الغريبة ؟ إن هنا هو يدعُ القرن الرابع إذ
 يعتمد الشعراء إلى التعقيد في شعرهم فنوناً من التعقيدات ، وهى تعقيدات
 لا تلائم أذواقنا ولكنها كانت تلائم أذواق الفنانين في هذه العصور .

والحق أننا لا نصل إلى المتنبي حتى نحس بتصنع شديد في الشعر يتناول
 تعبيراته كما يتناول توقيعاته ، فما يزال الشاعر يعدل إلى انحرافات موسيقية أو ثقافية ،
 وما من شك في أننا لا نعجبُ بهذه الحال التى صار إليها الشعر . وليس معنى
 ذلك أننا نمنع الشاعر من البحث عن وسائل جديدة في التعبير والتوقيع بل نحن
 نرى ذلك ضرورياً للإفصاح عن حوادثنا الوجدانية التى تتطور وتتغير وتتحول
 دائماً ، وهى في كل حال من تطورها وتغيرها وتحولها محتاجة إلى وسائل جديدة
 في التعبير عن هذه الأوضاع المختلفة ، وكان المتنبي يجدُّ في هذه الوسائل ،
 ولكنه لم يعتمد في ذلك على الأساليب الفنية نفسها بل راح يقترض من بيئات
 المشيعة والمتصوفة والمتفلسفة أفكاراً وألفاظاً لا عهد للشعر ولا للفن بها ، وليست
 مما تلائم طبيعته ، بل لقد بالغ فذهب إلى بيئة اللغويين والنحويين يستمد منها

صوراً من الألفاظ ليحدث بها شيئاً من الخلل والارتباك في موسيقاه . وهذه كل وسائله الجديدة ، وهي وسائل قد تفصح عن ثقافة ؛ ولكنها لا تفصح عن طرافة في التفكير الفني نفسه ولا عن تنوع في آفائه وآماده ، وحقاً إنه عني بشيء من الوسائل القديمة ، وسائل الاستعارة والمشاكلة والجناس والطباق ، ولكنها كانت تأتي عنده نادرة فإن استعملها أضاف إليها هذا التعقيد الذي يحيلها عن أصباغها كما رأينا في الفصل السابق ، إذ عرضنا لاستخدامه الطباق والاستعارة ، ورأينا كأن هذه الألوان القديمة تفارق أصباغها عند شعراء هذه العصور ، ولذلك انحاز المتنبي عن هذه الوسائل التي تجمدت في تاريخ الفن إلى وسائله الثقافية الجديدة . وفي هذه الوسائل تستقر مهارته في صنع القصيدة العربية ، وهي مهارة تدل على أن آماذ الشعر الفسيحة أخذت تضيق منذ القرن الرابع ، فلم يعدل الشعراء إلى تنوع في التفكير الوجداني ، إنما عدلوا إلى هذا التصنع الثقافي يؤدون به إيماءة مذهبية أو شارة فلسفية أو شاذة موسيقية .

٩

حكم عام على تصنع المتنبي وشعره

لعلنا لا نغلو إذا قلنا إن المتنبي استطاع مع كل ما رأيناه عنده من ضروب تصنع مختلفة أن يخلق في أسنى أفق للشعر العربي ، إذ كان لشعره — ولا يزال حيوية وطلاوة وروعة تأخذ بالألباب على الرغم من هذا التصنع للإيماءات المذهبية والشواذ الموسيقية والشوارد النحوية ، فقد كان لديه من المهارة الفنية ما يستطيع أن يخفي به سمات هذا التصنع وما ينطوي فيه من تكلف شديد ؛ حتى ظن «اليازجي» في الفصل البديع الذي عقب به على ديوانه أن ما عند المتنبي من معجمات مستغلقة إنما يقتصر على القسم الأول من شعره الذي نظم في الحداثة . وهذا وهم من اليازجي ومن لفّ لفّه فقد استمرت هذه المستغلقات في شعره حتى التنفسات الأخيرة من حياته ، وغاية ما في الأمر أن مقدرة المتنبي على صوغ العبارة ونمو هذه المقدرة على طول الزمن هو الذي يخفي على النقاد هذه الجوانب

من التصنع التي وقفنا عندها حتى ليخيل إليهم وقد رأوها متجلية في شعره الذي نظمته في الشباب وقبل أن تكتمل له مهارته الفنية أنها انقطعت بعد ذلك ، وهي لم تنقطع يوماً لسبب بسيط هو أن المتنبي كان يأتي بهذه المستغلاقات عامداً إذ كان يتخذها مذهباً له في صناعة شعره طوال حياته . على أنه ينبغي أن نشير - من طرف آخر - إلى أن اليازجي لم يكن يريد بمستغلاقات المتنبي ما وصفناه من ضروب تصنعه المختلفة ، فإنه لم يحاول أن يلحسه دراسة منظمة يعرضه في أثنائها على ثقافات عصره ويرى مدى تأثيره بها في الصياغة ، فشيء من ذلك لم يفكر فيه اليازجي ، إنما أراد ما في شعر حدائته من تكلف والتواء . وهي سمة تكاد توجد عند جميع الشعراء في الأدوار الأولى من حياتهم فإنهم يبدون مقلدين متكلفين ، وما يزال الشاعر يتقلب في هذا الدور حتى يتبين نفسه فيستقل عن سابقه ويستحدث لنفسه مذهباً جديداً ، ومع ذلك فإن مذهب المتنبي في التصنع بدا فيه منذ الأدوار الأولى من حياته الفنية ، ولذلك أشرنا إلى رأى اليازجي مخافة أن يقرأه بعض المحدثين فيظن أن المتنبي إنما كان يلتزم ما أشرنا إليه من تصنع في أوائل حياته الفنية فقط ، بينما هو في الواقع شيء عام في هذه الحياة ، يبدأ معه في حدائته ويستمر معه في هرمه وشيخوخته . وقد يكون من الغريب حقاً أن المتنبي استطاع أن يضع هذه الأشياء في شعره دون أن تلتفت إليها جمهرة النقاد سوى ما كان من الثعالب في بيتيمته ، وقد عرض لها عرضاً عاماً ، ينقصه التنظيم ، تنظيم المادة وتنظيم الفكرة ، والخروج من ذلك إلى بيان طريقة المتنبي في صناعة شعره . وأكبر الظن أن كثيراً من النقاد المحدثين إنما خفيت عليهم هذه المواد من التصنع بفضل ما أشاعه المتنبي في شعره من حيوية وجمال ، مردُّهما - في رأينا - إلى خمسة جوانب . ونحن نقف قليلاً لتفسير هذه الجوانب حتى يستطيع القارئ أن يحكم حكماً دقيقاً على شعره وما يستوعبه من تصنع في طرف وضروب جمال في طرف آخر .

أما الجانب الأول فهو غزله في شعره بالأعرايات إذ يشعر قارئ ديوانه بأن الشاعر يجذبه من حياته المتحضرة المعقدة وما فيها من تكلف إلى البداوة والبساطة

وأحضان الطبيعة ، وأيضاً فإن العناصر البدوية في الشعر العربي تكسبه ضرباً من الجلال والروعة ، وقد يكون مرجع ذلك إلى أن هذه العناصر البدوية تجعلنا نذكر الحجاز وما به من أماكن مقدسة ، ولذلك كثر حشدهُ أما كنه في شعر الشيعة والمتصوفة ، وسنرى مهياراً في الفصل التالي يُعنى بهذا الجانب عناية واسعة في غزلياته . ومهما يكن فقد عني المتنبي في غزله بالبدويات وفضلهن على قريناتهن من أهل الحضر ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير ، إذ يقول :

مَنْ الْجَاذِرُ فِي زِيِّ الْأَعَارِبِ حُمْرُ الْحُلَى وَالْمَطَايَا وَالْجَلَابِيبِ (١)
 إِنْ كُنْتَ تَسْأَلُ شَكًّا فِي مَعَارِفِهَا فَمَنْ بِلَاكَ بِتَسْهِيدٍ وَتَعْذِيبِ
 كَمْ زَوْرَةٍ لَكَ فِي الْأَعْرَابِ خَافِيَةً أَذْهَى - وَقَدْ رَقِدُوا - مِنْ زَوْرَةِ الذَّبِيبِ
 أَزُورُهُمْ وَسَوَادُ اللَّيْلِ يَشْفَعُ لِي وَأَنْشَنِي وَبِيَاضُ الصُّبْحِ يُغْرِي بِي
 قَدْ وَافَقُوا الْوَحْشَ فِي سُكْنَى مَرَاتِعِهَا وَخَالَفُوهَا بِتَقْوِيضٍ وَتَطْنِيبِ (٢)
 جِيرَانُهَا وَهُمْ شَرُّ الْجِيَارِ لَهَا وَصَحْبُهَا وَهُمْ شَرُّ الْأَصْحَابِ
 فَوَادُ كُلِّ مَحَبٍّ فِي بَيْتِهِمْ وَمَالُ كُلِّ أَخِيذِ الْمَالِ مَحْرُوبِ (٣)
 مَا أَوْجَهُ الْحَضَرَ الْمُسْتَحْسَنَاتِ بِهِ كَأَوْجِهِ الْبَدَوِيَّاتِ الرَّعَائِبِ (٤)
 حُسْنُ الْحَضَارَةِ مَجْلُوبٌ بِطَطْرِيةٍ وَفِي الْبَدَاوَةِ حُسْنٌ غَيْرُ مَجْلُوبِ
 أَفْدَى ظَبَاءَ فَلَاةٍ مَا عَرَفْنَاهَا مَضْنَعُ الْكَلَامِ وَلَا صَبْنَعُ الْحَوَاجِبِ

وقد استخرج المتنبي كثيراً من نغم هذا اللحن ونشره في جميع أطراف ديوانه ، وليس من شك في أنه نغم محبب إلى كثير من النفوس التي تميل إلى البساطة والتي لا تعرف مضغ الكلام ولا تعجب بصنع الحواجيب .

هذا أحد الجوانب الخمسة التي تجعلنا نعجبُ بشعر المتنبي ، أما الجانب الثاني فهو ضرب من التشاؤم يبدو في ديوانه ، وقد جعله برماً بالدهر سائطاً على الناس حتى لكأنه ثائر على الدنيا . وهي ثورة يرجعها ماسينيون - على

(١) الجاذر : جمع جؤذر ، وهو ولد

البقرة الوحشية . والاستمارة واضحة .

(٢) التقويض : رفع الحيام ، والتطنيب :

نصبها .

(٣) المحروب : الذي ذهب ماله .

(٤) الرعابيب : جمع رعبوب ، وهي المرأة

اليضاء المملثة .

نحو ما مر بنا - إلى قرمطيته . فقد كان القرامطة ثائرين على الدهر والناس
ونواميس المادة وفي رأينا أنها ثورة تابعة من نفسه كأن يقول :

صَحِبَ النَّاسُ قَبْلَنَا ذَا الزَّمَانَا وَعَنَاهُمْ مِنْ شَأْنِهِ مَا عَنَانَا
وَتَوَلَّوْا بَغُضَّةَ كُلِّهِمْ مِنْهُ وَإِنْ سَرَّ بَعْضَهُمْ أَحْيَانَا

أو يقول :

رَمَانِي لِلدَّهْرِ بِالْأَرْزَاءِ حَتَّى فُؤَادِي فِي غِشَاءٍ مِنْ نِبَالٍ
فَصُرْتُ إِذَا أَصَابَتْنِي سِهَامٌ تَكْسَرُ النَّصَالُ عَلَى النَّصَالِ

أو يقول :

وَلَا صَارَ وَدُّ النَّاسِ خِيْبًا جَزَيْتُ عَلَى ابْتِسَامٍ بِابْتِسَامٍ
وَصُرْتُ أَشْكُ فِيمَنْ أَصْطَفَيْهِ لَعَلِمَى أَنَّهُ بَعْضُ الْأَنَامِ

وعلى هذا النمط نراه ساخطاً في ديوانه على الدهر والناس ومجتمعهم القلبي
سخطاً شديداً . والإنسان لا يقرأ فيه وفي أبي العلاء حتى يشعر بالصلة الواضحة
بين الشاعرين في تشاؤمهما . وكأنى بأبي العلاء لم يصنع أكثر من تنميته لهذا
الجانب الذي وجدته عند أستاذه المتنبى . وقرأ هذا البيت :

وَمَا الدَّهْرُ أَهْلٌ أَنْ تُؤَمَّلَ عِنْدَهُ حَيَاةٌ وَأَنْ يُشْتَقَّ فِيهِ إِلَى النَّسْلِ

فإنك ترى فيه جانباً من منهج أبي العلاء في حياته إذ حرَّم على نفسه الزواج
كما حرَّم عليها طلب النوال من الخلقاء والأمراء . ومعروف أنه أشاع هذا النهج من
التشاؤم في لزومياته . على أنه ينبغي أن نعرف أن المتنبى لم يكن يائساً في
تشاؤمه على نحو يأس أبي العلاء . إنما هو يتشاءم تشاؤم المحروم الذي يحس
بلذائذ ومسررات في الحياة لا يستطيع أن ينالها ، ولعله من أجل ذلك كان يُعلن
عشقه للعالم وعشبه عليها فهي صادة عنه مدللة عليه ، يقول :

وَمَنْ لَمْ يَعْشَقِ الدُّنْيَا قَدِيمًا وَلَكِنْ لَا سَبِيلَ إِلَى الْوَصَالِ

ويقول :

وَلَذِيذُ الْحَيَاةِ أَنْفَسُ فِي النَّفْسِ سِ وَأَشْنَى مِنْ أَنْ يُمَلَّ وَأُحْلَى

وإذا الشَّيْخُ قال أفَّ فما مَـ
لَ حياةً وإنما الضعفَ مَلَأَ
ويقول :

أرى كلَّنا يبغي الحياةَ لنفسه
فحبُّ الجبانِ النفسَ أوردَه التُّقى
وواضح ما في البيتين الأخيرين من احتكام للقياس ، وكان المتنبي يُعنى
في شعره بأقيسة المنطق ، وأكثر من هذه الأقيسة في ديوانه كثرة مفرطة ، وهي
تعطى شعره ضرباً من الحدة في التعبير والإحكام في التفكير . ومهما يكن فإن
المتنبي لم يكن متشائماً على هذا النحو الذي نجده عند أبي العلاء إذ لم يكن يرفض
الدنيا إنما كان يشعر إزاءها بالحرمان الشديد ، ومع ذلك فليس من شك في أنه
هو الذي أهَّل لكل ما نجد عند أبي العلاء من تشاؤم ونقد للحياة الاجتماعية ،
وحتى مشكلة الحياة والموت التي وقف عندها أبو العلاء كثيراً في لزومياته نجدها
عند المتنبي أيضاً إذ يقول :

نحن بنو الموقى فما بالنَّـ
تبخل أيدينا بأرواحنا
فهذه الأرواحُ من جَوْهـ
لو فكَّر العاشقُ في مُنتهى
لم يُرَ قرنُ الشَّمسِ في شَرْقِهـ
يموتُ راعى الضَّأنِ في جهيلِهـ
وربما زادَ على عُمرِهـ
نعافُ ما لا بُدَّ من شُرْبِهـ
على زمانٍ هيَّ من كَسْبِهـ
وهذه الأجسامُ من ثُرْبِهـ
حُسْنِ الذي يَسْبِيهِ لم يَسْبِهـ
فشكَّت الأنفُسُ في غُرْبِهـ
موتَهـ جالينوسَ في طِبِهـ
وزادَ في الأمنِ على سِرْبِهـ^(١)

وهذا الجانب من التشاؤم والتفكير في حقائق الحياة انطوى فيه جانب ثالث
كان القدماء يعجبون به إعجاباً شديداً ، وهو جانب الحكم والأمثال ، وقد
ساق منها العكبري في القسم الأول من شرحه على المتنبي نماذج كثيرة قدَّم لها
بقوله : « وقد أجمع الحنذاق بمعرفة الشعر والنقاد أن لأبي الطيب نوادر لم تأت
في شعر غيره وهي مما تخرق العقول ، منها قوله :

(١) السرب هنا : النفس .

وما الحسنُ في وجه الفتي شرفاً له إذا لم يكن في فعله والخلاق
وقوله :

أتى الزمانَ بنوهُ في شَبِيبتهِ فسرَّهم وأتيناهُ على الهرمِ
وقوله أيضاً :

ولم أرَ في عيوبِ الناسِ شيئاً كَنَقْصِ القادرينَ على التَّمامِ
وامتدح العكبري يحشد حِكماً وأمثالا كثيرة ، وعَقَّبَ على حشده بقوله :
«فهذا الذي لم يأت شاعرٌ بمثله ، ولكن الفضلَ بيد الله يؤتيه من يشاء ، ويؤتي
الحكمة من يشاء»^(١) . ومعروف أن المتنبي استعان - كما مرَّ بنا - في صناعة هذه الحكم
بما قرأه في عصره من حِكَمٍ نُسبت إلى أرسططاليس . ومهما يكن فقد رفع هذا
الجانب كثيراً من شعر المتنبي إذ عالَج أطرافاً من علل الإنسانية مبيناً لأدوائها
كما أدلى بكثير من الآراء التي تزيد من خبرتنا بالإنسان وطباعه والحياة
وتنصاريها ، تعينه في ذلك عين واعية بصيرة .

وليس ذلك كل ما يرفع من المتنبي في ديوانه ، فهناك جانب رابع لا يقل
أهمية في رأينا عن الجوانب السابقة ، وهو تغنيه بالبطولة ، إذ كان سيف الدولة
أمير حلب هذه الولاية الصغيرة يقف في عصر المتنبي درعاً للأمة العربية يحميها
من دولة الروم الشرقية ، فمجدُّ المتنبي هذه البطولة فيه ، وتغنى بها غناء حاراً حتى
لينفوق على أقرانه من الشعراء الذين مدحوا قادة العرب وأبطالهم تفوقاً بيناً ، ومرجع
ذلك - في رأينا - إلى سببين : أما السبب الأول فواضح ، وهو موقف سيف
الدولة من الروم وحمايته للعرب ، وكان المتنبي يشعر بعروبتة شعوراً عميقاً ،
وأما السبب الثاني فيرجع إلى أن المتنبي نشأ ثائراً ، يريد أن يرد للعرب دولتهم
المفقودة ، وحمل السيف ، وسله ، ولم يكتب النجاح لثورته ، غير أن نفسه
ظلت تموج بالثورة ومنازلة الأعداء وأيضاً فإن المتنبي كان فارساً بمجد الفروسية :
وبذلك اجتمعت له عناصر مادية ونفسية كثيرة جعلت وصفه لحرب سيف الدولة
شعلاً من الحماسة القوية كأن يقول :

له عَسْكَرًا خَيْلٌ وَطَيْرٌ إِذَا رَمَى بِهَا عَسْكَرًا لَمْ يَبْقَ إِلَّا جَمَاجِمُهُ
فَقَدْ مَلَّ ضَوْءُ الصَّبْحِ مِمَّا تُغِيرُهُ وَمَلَّ سَوَادُ اللَّيْلِ مِمَّا تَزَاحِمُهُ
وَمَلَّ الْقَنَا مِمَّا تَدُقُّ صُدُورُهُ وَمَلَّ حَدِيدُ الْهَنْدِ مِمَّا تَلَاظِمُهُ
سَحَابٌ مِنَ الْعِقْبَانِ يَزْحَفُ تَحْتَهَا سَحَابٌ إِذَا اسْتَسْقَتْ سَقَاتُهَا صَوَارِمُهُ

ومن أروع ما يصور احتدام مشاعر العروبة في نفسه قوله مخاطباً سيف الدولة وقد انتصر على الروم في درب القلة :

لَقِيتَ بِدَرْبِ الْقُلَّةِ الْفَجْرَ لُقْيَةً شَفَتْ كَمَدَى وَاللَّيْلُ فِيهِ قَتِيلُ
فَقَدْ جَعَلَ انتصاره يشفي غيظ نفسه ، وتصور فترة الحمد السابقة لهذا الانتصار ليلاً ثقيلاً ، وهو ليل لم يلبث أن طعنه سيف الدولة طعنة نسجلاء ، فتبلى الظفر ونشر نور الفرحة في النفوس

وعلى هذا النمط اندفع المتنبي في شعره يتغنى ببطولة سيف الدولة ، وهو غناء لا شك في أن كل نفس عربية تجد فيه صورة روحها وقوميتها وكل ما تعتر به من فتوة وقوة ضد أعدائها الذين تنازلهم وتمحقهم محققاً . وانطوى في هذا الغناء بجانب خامس ، هو تعبير المتنبي عن طموحه واعتداده بنفسه وترفعه عن كل من حوله كأن يقول :

يَحَازِرُنِي حَتَفِي كَأَنِّي حَتَفُهُ وَتَنَكَّرُنِي الْأَفْعَى فَيَقْتُلُهَا سَمَى^(١)
كَأَنِّي دَحَوْتُ الْأَرْضَ مِنْ خَبَرَتِي بِهَا كَأَنِّي بَنَى الْإِسْكَانَ السَّادَّ مِنْ عَزَمِي^(٢)
أو يقول :

وَفِي النَّاسِ مَنْ يَرْضَى بِمَيْسُورِ عَيْشِهِ وَمَرْكُوبُهُ رَجُلَاهُ وَالشَّوْبُ بَجْلَدُهُ
وَلَكِنْ قَلْبًا بَيْنَ جَنَبِيٍّ مَا لَهُ مَدَى يَنْتَهَى بِي فِي مَرَادٍ أَحَدُهُ
أو يقول :

إِذَا غَامَرْتَ فِي شَرَفٍ مَرُومٍ فَلَا تَقْنَعْ بِمَا دُونَ النُّجُومِ
فَطَعْمُ الْمَوْتِ فِي أَمْرِ حَقِيرٍ كَطَعْمِ الْمَوْتِ فِي أَمْرِ عَظِيمٍ
وليس من شك في أن المتنبي كان موفقاً حين وضع هذه النغمة في شعره ،

لسبب طبيعي وهو أن كل عربي ينطوى عليها ، ينطوى على الثقة بالنفس التي لا تحد لها وما يتصل بها من الأنفة والإباء والشعور بالكرامة ومن أجلها كان شعر المتنبي يلتصق بنفوس العرب على مدار الزمن ويشغفون به شغفاً شديداً .

ولكن هذا كله ينبغي أن لا ينسينا ما قلناه ، فقد كان المتنبي شاعراً ماهراً ، واستطاع بمهارته أن يخفي حقيقة فنه وصناعته عن كثير من المستمعين والنظارة ، وأعانه في ذلك أنه كان صاحب صوت ضخم لا يرتفع به حتى يحدث جلبة شديدة . وهذا نفسه ما ضلل النقاد قديماً وحديثاً في فهمه ، فقد تابعوه في وصفه للأعرابيات وتشاؤمه وحكمه وتمجيده للبطولة العربية وفخره وطموحه إلى المعالي وترفعه عن الدنايا ونسوا نسياناً تاماً أنه شاعر متصنع يحترف التصنع في شعره للثقافات المختلفة ، إذ يحاول أن ينقل إيماءة شيعية أو صوفية ، وشارة فلسفية أو منطقية ، وشاذة لغوية أو نحوية ، وشاردة تركيبية أو موسيقية ، وبذلك كان قطباً كبيراً في مذهب التصنع ، بل لقد كان المفتاح الذي أخذت تتساقط منه نغمات هذا المذهب في قصائد الشعراء ونماذجهم .

١٠

شعراء اليتيمة وتصنعهم

وإذا تركنا المتنبي إلى غيره من شعراء اليتيمة الذين عاصروه أو جاءوا من بعده وجدناهم يذهبون مذهبه في هذا التصنع الثقافي ، وهو تصنع لا يضيف طرافة فنية إلا هذا النسق من حشد الأسماء والمصطلحات في عبارات الشعر وأساليبه ، وكأنما عمجز الشعراء في هذه العصور عن التجديد المستقيم فلجئوا إلى هذه الطرق الملتوية كما نجد عند القاضي التنوخي^(١) والبُستيّ^(٢) والصاحب بن عباد^(٣) وأضرابهم ، وإن الإنسان ليشفق على هؤلاء الشعراء الذين يطمحون إلى التجديد فيضلُّون السبيل ، بل هي الحضارة العربية التي ضلت سبيلها ، فلم تعد تستطيع التعبير عن الوجدان ، إلا هذا التعبير المعقد الذي تثقله مصطلحات

(٣) يتيمة ٢٣١/٣ .

(١) اليتيمة للثعالى ٣١٠/٢ .

(٢) يتيمة ٢٩٤/٤ .

الثقافات المختلفة وما يمكن أن يسقط من آرائها. وهي آراء قلما تُستوعبُ وتحول إلى فن كما كان الشأن عند أبي تمام حين رأيناه يحول الألوان القائمة التي يستعيرها من الثقافة والفلسفة إلى فن ، فالتاريخ يتحول إلى فن ، وكذلك الفلسفة تتحول إلى فن ، وكل نبع ثقافي يتحول إلى نبع فني تضيء مياحه بألوان جديدة ، هي ألوان الوادي العربي الذي تتحول إليه والذي يحيلها إلى بدع من الزخرف والتصنيع. ونحن لا نتقدم بعد أبي تمام حتى يتسع مجرى الثقافة العربية لكثرة ما دخل فيه من جداول الثقافات الأجنبية وخاصة الجداول اليونانية، ولكن أحداً من الشعراء لا يستطيع أن يستغل الموارد الأجنبية كما كان يستغلها أبو تمام فهي لا تُستنفدُ، ولا تستوعبُ ، ولا تتحول إلى تراث عربي ، بل تبقى على حالها ، وكل ما هناك أنها تستعار كما رأينا عند المتنبي ، حين كان يستعير من الثقافات المختلفة ، ومع ذلك فربما كان المتنبي خير الشعراء الذين جاءوا بعد أبي تمام في استغلال الثقافات استغلالاً فنياً ، فقد استطاع أن ينقل جانباً من حكم أرسططاليس يفسر الحياة ومشاكلها وخاصة ما اتصل بالناس وطبائعهم ، مما أعطى لشعره مسحة من الروعة ، وهو كذلك حين ينقل عن التصوف أو التشيع كان يريد أن يحول هذه التعبيرات المذهبية إلى تعبيرات فنية ، وكأنني به كان يريد أن يستوعب في شعره كل ثقافة وكل فلسفة .

والحق أن المتنبي خير شاعر في القرن الرابع نهض بأعباء التصنيع الثقافي ، إذ كان يوازن بينه وبين التعبير الفني ، فلم يسقط عنده الشعر العربي ، بل استمر له كثير من الروعة ، غير أنا لا نتركه إلى معاصريه ومن جاءوا بعده حتى نجدهم يتخلفون عنه ، فإن أحداً منهم لم يستطع أن يستوعب جانباً من الحكمة ويحوّله إلى شعر على نمط ما رأينا عنده ، إلا ما كان من المعرى وتفكيره الفلسفي ، وسنعرض له في فصل خاص ، أما الشعراء الآخرون فقد اقتصر تجديدهم على نقل المصطلحات الخاصة بالثقافات ، دون أن تتحول عندهم إلى جمال أو ما يشبه أن يكون جمالاً .

على كل حال لم يستطع شعراء اليتيمة أن يستغلوا هذا الجانب من التصنيع

الثقافى استغلالاً قيماً إلا ما نراه عندهم من نقل المصطلحات ، وكذلك كان شأنهم فى استغلال ألوان التصنيع الحسية ، فقد استحالت عندهم إلى ألوان باهتة ، ليس لها الجمال والتعبير الزخرفى الذى رأيناه فى القرن الثالث . لم تعد ألواناً زاهية ، إنما أصبحت ألواناً من طراز آخر ، لم تعد وشياً وتصنيعاً ، بل أصبحت تكلفاً وتصنعاً كما رأينا فى الفصل السابق عند المتنبي والأواء الدمشقى وغيرهما حين كانوا يستخدمون الطباق والجناس والتصوير ، وكأنما أصبحت هذه الأشياء جامدة متحجرة فى تاريخ اللغة والفن ، فشاعر من الشعراء لا يستطيع أن ينوع فى أصباغها بهذه الصورة من الثروة الزخرفية التى تركها ابن المعتز وأبو تمام . وحقاً إن الشعراء أكثروا من استخدام ألوان التصنيع ، حتى ليوشك بعضهم أن يتخصص بلون من ألوانها ، كما نجد عند البُستى الذى يقول فيه الثعالبي إنه « صاحب الطريقة الأنيقة فى التجنيس الأسيس ، البديع التأسيس ، وكان يسميه المشابه ، ويأتى فيه بكل طريقة لطيفة »^(١) ومن الحق أن البُستى عجز عن استخدام هذا اللون استخداماً فنياً على نحو ما رأينا عند أبى تمام إذ كان يمزجه بالتصوير ، بل كان يمزجه بالعقل والفكر الدقيق . وقرأ للبُستى هذا الجناس^(٢) :

لم تر عَيْنى مثله كاتباً لكل شىءٍ شاءَ وشَاءَ
يُبْدِعُ فى الكُتُبِ وفى غيرها بدائعاً إن شاءَ إنشَاءَ

فإنك تراه يجانس بين الكلمات جناساً شكلياً ، لا عقل فيه ولا فكر ولا خيال ولا تصوير . وقد استخدم الشعراء كثيراً من ألوان التصنيع ، ولكن على هذه الطريقة التى نراها عند البُستى حيث لا يُشْفَعُ اللون بفكر يغير فى شَيئاته ، بل هو لا يُشْفَعُ بالألوان الأخرى من التصنيع الحسى كما رأينا عند أبى تمام ، حين كان يمزج بين الألوان الحسية مزجاً دقيقاً ، ومع ذلك فقد وضع الشعراء همهم فى التعبير بهذه الألوان واستمر ذلك أغلب ما يوفر له الشعراء من جهدهم فى العصور الوسطى ، لا عند شعراء اليتيمة فقط ، بل أيضاً عند من جاءوا بعدهم فى مصر والأندلس .

(١) يتيمة ٢٨٤/٤ .

(٢) يتيمة ٢٩١/٤ .

فَقَدَّتْ ألوان التصنيع الحسنة عند شعراء البيتمة ومن جاء بعدهم — قيمتها كزينة وزخرف ، فقد استحالَت إلى تكلف وتصنع خالص . على أنه كان ينجم بين الشعراء أحياناً من يرفض الإغراق في التصنع ويُعْنَى بصفاء تعبيره كأبي فراس الحمداني والشريف الرضي ، ولا بد أن نخصَّ كلا منهما بكلمة قصيرة لما حازا من شهرة .

أبو فراس الحمداني

هو الحارث بن سعيد بن حمدان ، ولد سنة ٣٢٠ للهجرة ، وكان أبوه حينئذ والياً على الموصل ، أما أمه فكانت رومية ، ولم تكد الحياة تتقدم به حتى قُتل أبوه غدرًا ، فكفلته أمه ، ورعاه ختنه وابن عمه سيف الدولة ، فلما استقل بحلب كان ساعده الأيمن فعيَّنه والياً على منبج وحرَّان وأعمالهما . وما زال ينازل الروم معه حتى أصابوا منه غيرة سنة ٣٥١ فأسروه وظلَّ في أسرهم أربع سنوات كان يكتب في أثنائها ابن عمه ليفديه ، وهو يترأخى في فدائه ، حتى لا يفكَّ عنه أمره دون بقية الأسرى من المسلمين الذين وقعوا في قبضة الروم . وظل سيف الدولة يتحين الفرص حتى كانت سنة ٣٥٥ فافتداه هو وغيره منهم . وسرعان ما توفَّى سيف الدولة فحدثت أبا فراس نفسه بالثورة على ابنه أبي المعالي ، لكن جنده تغلبوا عليه وقتلوه سنة ٣٥٧ .

نحن إذن بإزاء بطل من أبطال الحمدانيين ، وقد استيقظت فيه شاعريته منذ مطالع شبابه ، واتجه بها إلى الغزل والفخر بأسرته والاعتداد بشجاعته وغنائه في الحروب هو وآله وقراءهم لكثائب الروم وغير الروم على شاكلة قصيدته المشهورة :
سيد كرنى قوى إذا جددَّ جددُهم وفي الليلة الظلماء يُفتقدُ البدرُ
وفخره يمتلئ بالحوية لأنه يصور فيه واقعاً لاوهماً من أوهام الخيال . وجدرته شيعيته — والحمدانيون جميعاً شيعة — إلى نظم قصائد في آل البيت يتعرض فيها أحياناً لخصومهم العباسيين . وخير أشعاره جميعاً روميَّاته التي نظمها في أسره والتي كان يرسل بها إلى سيف الدولة معاتباً لتقاعسه عن فدائه ، وهي تكتظ بالحنين إلى الأهل والشكوى من الدهر والرفاق ، ومن روائعها قصيدته التي

يخاطب فيها أمه^(١) والأخرى التي يرثيها بها رثاء حاراً^(٢). وهو بارع في تصوير أحاسيسه ومشاعره ، سواء تحدث إلى ابن عمه وهو في أمره^(٣) أو مخاطب حمامة تنوح^(٤) ، أو صوّر ليلة من ليالي حبه^(٥) . غير أن شعره في جملته لا يصعد إلى الأفق الذي كان يخلق فيه المتنبي ، لسبب بسيط وهو أنه أمير مترف ، يتناول شعره كما يتناول حياته في يسر وسهولة .

الشريف الرضى

هو محمد بن الحسين الموسوى ، ولد ببغداد سنة ٣٥٩ للهجرة ، وكان أبوه نقيب العلويين وعنى بتخريجه على كبار الأساتذة في عصره من أمثال ابن جني ، الذي لانشك في أنه دفعه دفعاً إلى حفظ شعر المتنبي ومحاكاته ، إذ كان يُعجبُ به إعجاباً شديداً . وكان الرضى شاعراً بارعاً كما كان عالماً بارعاً ، وله مؤلفات كثيرة في تفسير القرآن الكريم وغيره . ولما توفى أبوه عيّنه بهاء الدولة البويهى نقيباً للأشراف العلويين سنة ٣٩٧ ثم خلع عليه لقبى الرضى والشريف ، وظل موقراً مهيب الجانب إلى أن توفى سنة ٤٠٦ .

وهو في شعره يُكثر من مديح الخلفاء العباسيين لعصره وأمرائه بنى بويه ووزرائهم ، إلا أنه يتوقّر في مديحه ولا يسف إلى مغالاة أو غلو ، بل يحتفظ بكرامته ، وهى كرامة تُردُّ إلى طيب محتده ومكانته في بيته وعصره . وكل من يقرأ ديوانه يحس الصلة واضحة بينه وبين المتنبي ، فقد كان يحتذى على شعره احتذاء ، ولعل ذلك ما جعله يكثر من الفخر والاعتداد بنفسه كما أكثر من نقد الأخلاق وأحوال المجتمع والناس من مثل قوله :

وخلائق الدنيا خلائق موميس للضع آونة وللإعطاء
طوراً تبادلك الصفاء وتارة تلقاك تُنكرها من البغضاء

(٣) راجع الروميات في الديوان .

(٤) الديوان ٣/٣٢٥ .

(٥) الديوان ٣/٣٩٠ .

(١) انظر ديوان أبي فراس (نشر سامى

الدهان - طبعة المعهد الفرنسى بدمشق) ٣/٣٣٠ .

(٢) الديوان ٢/٢١٥ .

واستمر يشكو من الدهر كأن يقول :

فأين من الدهر استماعٌ ظلامي
ولم أدِرْ أن الدهر يخفضُ أهله
إذا نظرتُ أيامه في المظالم
إذا سكنت فيهم نفوسُ الضراغم
وهي شكوى ترددت كثيراً في هذا العصر عند الشريف وغيره من الشعراء ،
فقد كان هناك من الكآبة في الحياة الإسلامية العامة — بسبب ما أصابها من
اضطراب سياسي واجتماعي — ما جعل الشعراء يرددون هذا اللحن ، وكان
الشريف من أكثر الشعراء ترديداً له متأسيّاً — كما قلنا — في صنيعه بالمتنى ،
وأكثر مثله من الحكم في شعره كقوله :

إذا أنت فتشتَ القلوب وجلتها قلوب الأعادي في جسوم الأصادق
وأيضاً فقد قلده في غزله بالأعرايات وما ينطوي معها من ذكر العيس والبيد كقوله :
وعُجنا العيس توسعنا حنيناً تُغنينا ونوسعها بكاءً
وقوله :

حيثاً دون الكتيب مرتع الظبى الربيب
ولهذه الغزليات حيز واسع في ديوانه ، وهو يطبعها بطوايع من العفة والطهر ،
ودائماً يردد ذكر مواضع نجد والحجاز فمعشوقاته دائماً حجازيات . وله في ذلك
قطع رائعة مثل مقطوعته المشهورة :

يا ظبيّة البان ترعى في خمائله ليتهنك اليوم أن القلب مرعاك
وتوسع في هذا الموضوع كما توسع في الحكم ، غير أنه ينبغي إذا ذكرنا المتنبي معه
أن نضعه في مرتبة متخلفة عنه ، إذ يتفوق المتنبي عليه في جمال التعبير وقوته .
على كل حال كان الشريف يحاكي المتنبي ويلفق كثيراً من معانيه وحكمه
في نماذجهم ؛ وقد عمّ التلفيق من حوله في هذه العصور ، إذ نرى الشعراء
يلفون نماذجهم من الخواطر الموروثة والأفكار المطروقة . ولعل مهيار خير شاعر
يصور هذا الجانب في الشعر العربي إذ لم يكن يستعين على شعره بثقافة ولا
فلسفة ، وكان أجنبيّاً عن اللغة ، وحاول أن يطيل في قصائده ، فظهر تلفيقه
مكشوفاً ، ولذلك سنقف عنده في الفصل التالى حتى نتمثل هذا الجانب الفنى
من صناعة الشعر العربى تمثلاً واضحاً .

الفصل الثالث التصنع والتلفيق

في كل ناد نازح غائب	لهما حديث بكم حاضر
تعرض أيام التفاني بها	ما تعرض المشوقة العاطر
تميس منها بين أيامكم	خاطرة يتبعها الخاطر
لثمها التحصين عن غيركم	وهي على أبوابكم صافر
	(مهيار)

١

مهيار : أصله وتشيعه ومزاجه

قلنا في آخر الفصل السابق إن الشعر العربي انتهى إلى ظاهرة عامة من التلفيق في خواطره وصنع عباراته وأساليبه ، ولعل خير شاعر يفسر هذا الجانب هو مهيار بن مرزويه الديلمي الفارسي الأصل ، وُلد في بغداد على ما يظهر حول سنة ٣٦٠ للهجرة ونشأ مجوسياً على دين آبائه ، وعُني أبوه بتعليمه العربية ، فلما شب التحق كاتباً بالدواوين . ولزم الشريف الرضي ، وأسلم على يديه سنة ٣٩٤ وعليه تخرّج في الشعر^(١) ، وهو فيه تلميذ له حقاً ، سواء في مدائحه أو في غزله الحجازي أو البدوي ، وإن كنا نلاحظ عنده أنه شديد الزلّني وأنه لا يكاد يترك أميراً بويهياً ولا خليفة ولا وزيراً ولا عيّناً من أعيان بلدته إلا ويمدحه . وليس في ديوانه أثر واضح لفارسيته سوى شعوبية تتردد في تضاعيفه ، وقد ذكر في مديحه لفخر الملائك نار السّدق ، وهو عيد مجوسي للنار ، فقال :

وكل نارٍ على العشّاق مضرة* من نار قلبيّ أو من ليلة السّدقِ

(١) وفيات الأعيان لابن خلكان ١٤٩/٢ .

وما زال ببغداد حتى توفي سنة ٤٢٨ . ويقول أبو الفرج الجوزي إنه لما أسلم صار رافضياً غالياً ، يذكر الصحابة بما لا يصلح ، وينقل أن شخصاً قال له : يا مهيار ، انتقلت بإسلامك في النار من زاوية إلى زاوية ، قال وكيف ذاك ؟ قال لأنك كنت مجوسياً فأسلمت فصرت تسب الصحابة^(١) . وذرى من ذلك أن مهيار كان أجنبياً عن اللغة ، وسنرى أنه كان لذلك تأثير واسع في صناعة الشعر عنده ، إذ كان يضلُّ - في أحوال كثيرة - التعبير عن المعاني الدقيقة ، فيسقط إلى ألوان من الإسفاف تذيب سر المهنة عنده ، ولذلك كان لا يحسن التعبير الحادِّ عما في نفسه . وليس من شك في أن هذا الجانب يعد عنده موضع طرافة بالقياس إلى غيره من شعراء الفُرس الأولين كبشار وأبي نواس ، فقد نشأوا نشأة عربية وثقفوا باللغة تثقفاً ؛ جعلهم ينسلخون عن وراثاتهم وسلاتقهم اللغوية الخاصة ، أما مهيار فقد سلمت له نشأة فارسية أو قل مجوسية ؛ ولذلك كانت قصائده تمتلئ بنوافذ يُشرف منها الإنسان على فارس ، ولولا أنه أخذ نفسه بالأسلوب العربي وتخرَّج على يد شاعر عربي أصيل ؛ هو الشريف الرضي ، لكان لفارسيته وأجنبيته عن اللغة العربية أثر أوسع مما نرى الآن في ديوانه . وكان يشعر بهذا الجانب شعوراً متأصلاً في أعماق نفسه ، ولعل ذلك ما جعله يقول في وصف أشعاره :

حُلِّيَ من المعدن الصَّريح إذا غَشَّ تجارُ الأشعار ما جَلَبُوا
تَشْكُرُها الفرسُ في مديحك لا مَعْنَى وترضَى لسانها العَرَبُ

فهيار كان يشعر شعوراً عميقاً بفارسيته ، وكان يرى أن لهذه الفارسية سمات خاصة في شعره ، وهو يرجع هذه السمات إلى ما يسميه المعنى ، ولكن كلمة المعنى واسعة ، ولعل خيراً من ذلك أن نسميها الروح الفارسية فليس في معاني مهيار ما يمكن أن نسميه فارسياً . على أن هناك جانباً مهماً كان يؤثر في شعر مهيار تأثيراً واسعاً وهو ما يمتاز به من مزاج خاص ، وهو مزاج فيه رقة وحِدَّة في الحس ،

وقد نَمَّاه ما انتهت إليه الحضارة العربية من ترف شديد حتى لينقلب إلى ضرب غريب من الدمالة والليونة ما يزال ينتشر في جميع أطراف شعره .

٢

تلفيق مهيار لنماذجه

كان مهيار أجنبيًّا عن اللغة ، ولكن هذا الجانب لم يعطنا ثروة فكرية واسعة في شعره بل كان شأنه شأن غيره يلفق قصائده على طريقة الشعراء الذين عاصروه وجاءوا من بعده ، وهو تلفيق لا يعتمد عنده على الثقافة كما رأينا عند المتنبي ، إنما هو تلفيق داخليّ إن صح هذا التعبير ، إذ نرى الشعراء عاجزين عن التجديد إلا في حدود ما سبقهم من أفكار وخواطر ، وهم لذلك ما يزالون يتناقلونها فيما بينهم ، حتى يحدثوا لأنفسهم تلك النماذج التي كانوا يسمونها قصائد ، ومن السهل أن يقرأ الإنسان لأي شاعر في تلك العصور ويردّ ما يقرؤه إلى من سبقه من الشعراء ، وحقًّا قد يستعين بعضهم على إخفاء هذا الجانب عنده بما يحققه لنفسه من الأسلوب العربي الأصيل كما نجد عند الشريف الرضي ، ولكننا لا نتقل إلى تلميذه مهيار حتى يكشف لنا كشفًا واضحًا عن تلك المهارة الحديثة في الفن العربي ، وذلك أنه كان يعتمد إلى تطويل نماذجه ، فانبسطت الأبيات واتضح التلفيق ، وانظر إلى هذه الفكرة عند المتنبي :

أثافٍ بها ما بالفؤاد من الصلّي ورسمٍ كجسمي ناحلٍ منهدهم^(١)

وهي فكرة أخذها عن أبي تمام ، ولكنه أبقى لها حيدة الأسلوب العربي إذ أخرجها في بيت واحد دون أن يتكلف التطويل ، غير أننا لانصل إلى مهيار حتى نراه يعرضها في أبيات كثيرة ، وما فائدة الزمن وما فائدة التطور الذي أصابه الشعر العربي بعد القرن الثالث ، إن لم يلفق الشاعر من البيت الواحد القديم أبياتًا كثيرة حديثة ، وانظر كيف تحوّلت هذه الفكرة عند مهيار إلى تلك الأبيات :

(١) الصل : الاحتراق .

هل عند هذا الطَّلِ الماحل
أصمٌ ، بل يسمعُ ، لكنَّه
وقفتُ فيه شَبَحًا ماثلاً
ولا ترى أعجَبَ من ناحلٍ
لهفك يا دارُ ولهثي على
قلبي للأحزان بعد النوى
مثلك في السَّقمِ ولي فضلةٌ
من تجلَّد يُجَدِّي على سائلٍ
من البلي في شُغلٍ شاغلٍ
مرتفداً من شَبَحٍ ماثِلٍ^(١)
يشكو ضَيِّ الجسمِ إلى ناحلٍ
قطينك المَحتمِلِ الزَّائِلِ^(٢)
وأنتِ للسَّافِ وللناخلِ^(٣)
بالعقلِ ، والبلوى على العاقلِ

فإنك ترى أن أساس الفكرة في هذه الأبيات هو أنه رَمَسَ يبكي رسماً ، وهي فكرة المتنبي بل هي فكرة أبي تمام من قبله ، وكل ما جاء به مهيار من جديد أنه عمد فيها إلى التطويل والتفصيل ، ولكن ألا يشعر القارئ على الرغم مما وفق إليه مهيار من إحكام الصوت في هذه القطعة أن الأبيات لا تبلغ من التأثير ما يريده لها مهيار ، فقد تقاربت الأفكار وأصبح الأسلوب هادئاً ليس فيه عنف العاطفة ولا حدة التعبير الأصيل في الشعر ، أصبح كأنه أسلوب نثر ، فهو يعتمد على المقارنة والتفصيل . وهو يعتمد أيضاً على شيء آخر يفسده ، وهو ما فيه من تكرار للألفاظ ، وهو تكرار لم نعوده في الشعر قبل القرن الرابع ، إذ يدنو به إلى حال من الابتذال ، قد لا تبدو واضحة في تلك القطعة ، ولكن ارجع إلى ديوان مهيار ، فستراها منتشرة هناك ، وستراها تصيب شعره بضروب من الركافة والإسفاف ، وهل تسريح الأذن في تلك القطعة نفسها إلى كلمة الفضلة أو كلمة البلوى ، ومثلها كثير في شعر مهيار ، إذ كان يُدْخِلُ فيه كلمات كثيرة غير شعرية ، حتى ليصبح أصلاً في قصائده أن تنتشر في نسيجها تلك الرقع التي لا تكسبها جمالاً إلا جمالاً غير شعري . وانظر إلى فكرة ضلال القلب وراء الحبيب ، وهي فكرة معروفة من قبله ، وقد أعجب بها مهيار ، وذهب يلفق منها أبياتاً كثيرة في ديوانه كأن يقول :

(١) مرتفداً : طالبا للرفد وهو العطاء . (٢) القطين : السكان . المحتمل : الراحل . (٣) السافي والناخل : الرياح .

(٢) القطين : السكان . المحتمل : الراحل .

نشدتُك يا بانة الأجرع
 وهل مرَّ قلبي في التابع
 لقد كان يُطمعني في المقام
 وسرنا جميعاً وراء الحمول
 فأنتته لك بين القلوب
 وشكوى تدلُّ على سقمه
 متى رفع الحى من لعلع^(١)
 ين أم خار ضعفاً فلم يتبع
 ونيتته نية المزمع
 ولكن رجعت ولم يرجع
 إذا اشتبهت أنه الموجع
 فإن أنت لم تبصرى فاسمعي

فقد أطال مهيار الفكرة ودار حولها هذا الدوران الذي يبعدها عن طبيعة الأفكار الغنائية ، ولكن ما للأفكار الغنائية ومهيار ؟ إنه يريد أن يجدد فلا يجد عنده ثروة فكرية يستعين بها على ما يريد ، وإذن يعتمد على تطويل الأفكار القديمة وبسطها كل البسط ، غير أنه حين صنع ذلك ضلَّ منه أسلوب الشعر الغنائي في الطريق ، فقد طالت الأفكار ، ولم يعد لها شيء من اللذع والحدة . وما أشبه أسلوب مهيار بالسهل المنبسط الذي لا تجد فيه سوى نبات واحد فإذا بك تمله وتسأمه لما فيه من تكرار وعدم تنوع . وحقاً أن أسلوب مهيار « أسلوب منبسط » فلا نتوء فيه لفكرة أو صورة غير هذا التفصيل الممل الذي يُنفّر الإنسان من متابعته والنظر طويلاً في ديوانه ، إلا أن يكون باحثاً بحترف البحث ، فلا يهمه أن يقرأ شعراً تنقد فيه العاطفة ، ويلذع فيه الأسلوب ، وهل يجد الإنسان شيئاً من اللذع أو الحدة أو الطرافة في تلك الأبيات وخاصة البيتين الأخيرين ؟ وهل كلمة « إذا اشتبهت » كلمة شعرية ؟ وهل نستريح إلى التعبير عن الارتحال بالارتفاع كما يقول في البيت الأول ؟ وهل نستريح لكلمة النية ؟ ألا نحسُّ في ذلك كله بضروب من خبث العاطفة وضعف الأسلوب ؟

والحق أن مهيار لم يكن يعرف العبارة الحادة في الشعر العربي معرفة دقيقة لأنه أجنبي دخيل على اللغة ، وهو لم ينزح إلى البادية كما نزح إليها أبو نواس ، ولا تعلم الفصاحة من شيوخ بني عقيل كما تعلمها بشار ، فلم تتعمق فيه السليقة

(١) الأجرع : رملة طيبة المنبت . لعلع : جبل .

العربية ، وصار إذا أراد التعبير عن فكرة جاءها من بعيد وبعد لفً طويلاً ، فأنكشفت عيوبه في التلقيق . على أنه يحسن بنا أن نشير إلى أن مهيار استحوذ على إعجاب كثير ممن عاصروه وجاءوا من بعده واستمر ذلك إلى عصرنا الحديث ، وأكبر الظن أنه يحسن أن لا يسرف المعجبون به على أنفسهم ، فيتخذوه مثلاً من أمثلة البلاغة العربية ، لأنه يضل التعبير العربي الدقيق ، وقرأ له هذه القطعة :

يا لؤاة الديون هل في قضايا	حسُن أن يمتطّل الغنى الفقيرا
لى فيكم عهدٌ أغيرَ عليه	يومَ سَلَعٍ ولا أسمى المغيراً ^(١)
احذروا العارَ فيه ، والعارُ أن يُبدَّ	سى دماى فى رغبه مخفورا
أو فردوا على حيران أعشى	ناظراً قد أخذتموه بصيرا
أنا ذاك اعتبتُ قلبى وأنفقَ	تُ دموعى عليكم تبذيرا
فاحفظوا فى الإسارِ قلباً تمنى	شغفاً أن يموت فيكم أسيرا
وقتيلاً لكم ولا يشتكيكم	هل رأيتم قبلى قتيلاً شكورا

ولعل القارئ شعر بغرابة هذه العهود التى يغار عليها وتسلب ؛ فنحن نعرف أن العهود تُنقض ، أما أن يغار عليها وتسلب فهذا تعبير جديد غير مألوف ، ولكن مهيار يريد التجديد في التعبير ، بل هو فارسى قد ينسى الكلمة الأصلية في اللغة . وانظر بعد ذلك فسرى التلقيق واضحاً ، إذ يعمد إلى التفصيل في أفكاره والاتساع في عباراته ، ولذلك كان يكثر عنده الحشو والإسهاب الممل ؛ وما هذا العار الذى يذكره مجملًا ثم يفصله ؟ وانظر إلى البيت الرابع وما فيه من تقديم الصفات على الموصوف . وليس ذلك كل شئ . فيه بل انظر إلى القافية كيف اجتمعت لتكميل البيت ، لقد اجتمعت هى وما دخلت فيه من تعبير كما اجتمعت قافية البيت الثانى وتعبيرها . والحق أن هذه الأبيات وألفاظها جميعها مجتلية ، أو هى بعبارة أدق ملفقة أريد بها أن تُحدث نموذجاً

(١) سلع : جبل في المدينة .

من الشعر ، وإلا فما هذه العبارات في الأبيات التالية من مثل إنفاق الدمع
تبذيراً وموت قلبه فيهم أسيراً ؟ .

ونحن لا نرتاب في أن كثيراً مما يؤذينا في هذه القطعة وأمثالها في ديوان
مهيار إنما يرجع إلى أنه لم تكن له سليقة عربية إذ تعلم اللغة من الكتب ، ولذلك
لم يكن يعرف كيف ينظم السلك العربي ، وكيف يرتب فرائده ، وأين يضع
الكبرى ، وأين يضع الصغرى ، ومن ثمّ انتشر عنده التلقيق على حين ينطوى
عند غيره من الشعراء ، ولا يظهر واضحاً بتلك الصورة الواسعة التي نراها عند
مهيار . وقرأ هذه الأبيات :

مَنْ دَلَّ رَبَّاتِ الْعَيُونِ الثُّجُلِ	أَنَّ الْقُلُوبَ غَرَضٌ لِلْمُقَلِّ
فَمَا رَمَتْ سُوداً مِنْهَا أَسْوَدًا	فَغَيْرُ أَنْ يُجْرَحَ إِنْ لَمْ يُقْتَلِ
بَاعَ رَخِيصًا لُبَّهُ يَوْمَ اللَّوَى	مَوَكَّلٌ أَحْشَاءَهُ بِالْكِلِّ
حَكْمُ هَوَى مَسَلَّ إِذَا جَنَى	لَمْ يَعْتَذِرْ وَإِنْ قَضَى لَمْ يَعْدِلْ
دَمِي - وَقَدْ حُرِّمَ إِلَّا بَدَمٌ -	عَلَى اللَّوَى لَمْ حَلَّ يَا ذَاتَ الْحُلَى
سَيَقْتُ لِبَلَالِكَ بَابِلِيَّةٌ	مَالِكٌ يَا خَالِقَةَ السَّحَرِ وَلِي
زَعَمْتَ لَا يُبْلَى هَوَاكَ جَسَدِي	بَلَى ! وَحُبِّيكَ بَلَى ! لَقَدْ بَلَى

فإنك تحس إحساساً واضحاً بأن مهيار يلفق القصائد تلفيقاً ؛ فهو يجمع
لها الألفاظ والأفكار من هنا وهناك ، وإلا فقيم هذا الاستفهام الذي بدأ به هذه
الأبيات ؟ وفيه هذه السهام المكسرة في القلوب إن لم تعرف العيون مكان الرمية ؟
إن كل ما هنالك أنه جاء بالمثل والعيون النجل . أما البيت الثاني ففيه سواد وفيه
تكلف متعب في التعبير وخاصة في شطره الأخير . وانظر إلى البيت الثالث
وهذا الانتقال من القتل إلى البيع ، ثم انظر بعد ذلك إلى التكلف في الجناس
بين موكل وكلل ، وهو جناس باهت لا نشعر إزاءه بطراقة فنية لا من جهة
صوتية ولا من أى جهة مادية أخرى . وانظر إلى جناسه بعد ذلك بين حلّ
وذات الحلّى ، ثم بين بلبال وبابلية ، ثم بين بلى وبلى في البيت الأخير . إننا
لا نستطيع أن نفهم أن هذه الجناسات هي نفس الجناسات التي كنا نعجب

بها عند شعراء القرن الثالث ، إنها « جناسات باهتة » لا نحس إزاءها بأنها تعبر عن جمال وفن كما كان ذلك الشأن في القديم .

على أن هذا الجانب الباهت في شعر مهيار يعم في جميع جوانب قصائده ونماذجه ، بحيث يمكن أن نقول إنها قصائد أو نماذج باهتة ، فليس فيها ما يسر العين والأذن فضلاً عما يسر العقل والذهن إلا قليلاً . واقرأ في مهيار طويلاً ثم سأل نفسك ماذا حصلت عليه فستجدك قلما تحصل على شيء رائع من فن أو شعر ، بل أنا أومن بأنك لن تستطيع أن تدبّر النظر فيه طويلاً ، فسيفجؤك ملل وسأم يحولان بينك وبين الاستمرار في القراءة ، فقد أصبح الشعر تلفيقاً خالصاً سواء في صورته أم في ألوانه أم في أفكاره ، وهو تلفيق كان مهيار يعتمد على دفع المشقة فيه بالتقليد ، ولكن أى تقليد ؟ ! إنه هذا التقليد الذى لا يُشبع إلا مللاً وسأماً غريبين ، وكأنما أجذب التفكير الفنى ، ولم يعد من الممكن أن يتحول إلى التصنيع القديم وما كان فيه من زخرف حسى وعقلى .

٣

تطوير مهيار لقصائده

لم يقف مهيار بتلقيقه عند تطوير الأفكار المطروقة والخواطر الموروثة في أسلوبه المبسط ، بل راح يحاول تحقيق ذلك من طرق أخرى ، هى إدخال مراسيم الرسائل في قصائده ، حتى يستطيع أن يطيل فيها طويلاً شديداً . وإن الإنسان ليشعر شعوراً واضحاً إزاء كثير من نماذجه بأنها قد ألفت كما تؤلف الرسائل ، فهى تبدأ في العنوان بتلك الكلمة : « وكتب إلى . . . » ، وينتقل الإنسان من هذا العنوان إلى القصيدة فإذا هى قد ألفت على نمط أسلوب الرسائل وما تعارف عليه أصحابها من ولعهم بما يسمى « براعة الاستهلال » ، وكان السابقون يعرفون لمهيار إحسانه في هذا الجانب . يقول ابن حجة الحموى : « ومن أطف البراعات وأحسنها براعة مهيار الديلمي ، فإنه بلغه أنه

وُشِيَ بِهِ إِلَى ممدوحه فتَنصَّلَ من ذلك بِالْطَف عذر ، وأبرزه في معرض التغزل والنسيب ، فقال :

أما وهواها حَلْفَةٌ وتنصُّلاً لقد نَقَلَ الواشي إليها فأمحلاً
وما أحلَّى ما قال بعده :

سَعَى جُهْدَهُ ، لكنْ تجاوزَ حدَّهُ وكثُرَ فارتابتُ ، ولو شاء قللاً
ومهيار كما يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال نراه يَخْتَمُها بالدعاء على نمط ما يصنع الكتاب برسائلهم ، وانظرُ إليه يقول في نهاية إحدى قصائده :

فلا قَلَصْتُ عني سحائبُ ظِلِّكُمْ فمنها مُرْدٌ تارةً وسَكُوبٌ^(١)
ولا عَدِمْتُكم نعمةً خُلِقْتُ لكم ودنيا لكم ، فيها الحياةُ طيبُ
يزوركمُ النَّيْرُوزُ مُقْتَسِبِلَ الصِّبَا وقد دبَّ في رأس الزمانِ مَشِيبُ
تَصَوِّحُ أَغْصَانِ الْأَعَادِي وَغَصْنُكُمْ من السَّعْدِ رِيَّانُ النَّبَاتِ وَطِيبُ^(٢)
دعاءٌ حِيَالِي فِيهِ أَلْفُ مُؤْمِنٍ تَوَافَقُ مِنْهُمْ أَلْسُنٌ وَقُلُوبُ

وماذا بقي لأسلوب الكتاب في رسائلهم ؟ إن مهيار يبدأ قصائده ببراعة الاستهلال ويختمها بالدعاء ، وكأنه يؤلف رسالة من الرسائل ، وكيف يطيل قصائده إن لم يستخدم معرفته بمراسيم الرسائل في هذا الطول وينقل إلى القصيدة كل ما يمكنه من هذه المراسيم ؟

على أن هذا الجانب من التجديد عند مهيار لم يصف للشعر جمالاً ، بل أضاف إليه هلهلة وإسفافاً ، فإن مهيار حين عدل بالشعر إلى مراسيم النثر استعار له ما يُطَوِّى في هذه المراسيم من الحشو وكثرة التكرار والاعتراض ، وعم ذلك في نماذجه ، حتى ليؤذينا إيذاءً شديداً ، وانظر كيف يعتمد على الاعتراض في صنع أبيانه :

أقولُ — وقد تعرَّم جُرْحُ حِصَالِي وسُدَّ عَلَى مَطَالَعِي السَّرَاحُ^(٣)
وكاشفني وكان مجاملاً لي عَبَّوسُ الْوَجْهِ مِنْ زَمْنِي وَقَاحُ

(٢) تصوح : تنبل .

(٣) تعرَّم : اشتد .

(١) قلصت : رحلت . مرد : من الإرذاذ

وهو المطر الضيف ، ضد السكوب .

وقد منعت غضارتها وجفت على أخلاقها الأيدي الشحاح - :
غداً يا نفس فانتظري أناساً هم فرجٌ لصبرك وإنشراحٌ

فقد فصل بين أقول ومتعلقاتها بنحو ثلاثة أبيات ، جاء بها حشواً ، لا لشيء سوى أن يطيل في نمودجه ، وأن يحقق الكم الذي يريده لقصيدته ، فإذا الإنسان لا يقرأ في شعر ، وإنما يقرأ في نثر أو رسالة من الرسائل . ونحن لا نرتاب في أن مهبّار حين خرج بنماذجه وقصائده إلى التطويل فيها ، وجلب مراسيم الرسائل لم يستطع أن يشفع ذلك بجمال فني لا من وجهة حسية ولا من وجهة عقلية إلا قليلاً جداً ، وكان ابن الرومي يطيل من قبله في قصائده ولكن الطول عنده كان مفهوماً ، إذ كان يستخدم فيه ثقافته ومنطقه ، فإذا المعاني تتسع عنده اتساع الرقاقة في قوله يصف خبّازاً :

ما أنسَ لا أنسَ خبّازاً مروتُ به يدحو الرقاقة وشك اللّمع بالبصر^(١)
ما بين رؤيتها في كفه كُرةً وبين رؤيتها قوراء كالقمر^(٢)
إلا بمقدار ما تنداح دائرة في بلحة الماء يرعى فيه بالحجر^(٣)

فابن الرومي كان يخبز معانيه خبزة عقلية إن صح هذا التعبير ، أما مهبّار فلم يكن يطيل في شعره بدافع عقلي ، إنما كان يطيل من أجل الطول نفسه ، ولذلك فقد الشعر عنده كل ما يحمل من حرارة العاطفة وتوهجها ، لولا ما كان يسلكه فيه من أقواس موسيقية .

وحقاً أن مهبّار تسلم له بعض قطع من نماذجه يوفر لها من القيم الصوتية ما نعجب به ، ولكن ذلك لا يسرى إلى أكثر شعره وأغلبه ، بل إنه لا يسرى إلى بقية القصائد التي قد نستجيد منها هذه القطع ، فما يزال يهجم علينا منه هذا التلفيق وهذا الحشو ، وكأنني به حيناً بسط نماذجه كل البسط أصبح الجمال الفني عنده مهوشاً لا روعة فيه ولا تنسيق .

(٣) تنداح : تنبسط .

(١) يدحو : ييسط .

(٢) قوراء : واسعة .

الميوعة في غزل مهيار

كما أن مهيار لم يكن يسعفه التعبير الحاد في اللغة ، كذلك لم يكن يسعفه الشعور الحاد ، ففي شعره ضرب من الميوعة والليونة وخاصة في غزله ، إذ يحس الإنسان دائماً بأن فيه إفراطاً في الحس والشعور والرقّة ، بل إنه لتنساب منه ألوان من الذلة والضراعة ، فقد خلّق كما يقول رقيق القلب ^(١) ، وإنها لرقّة تخرج به عن الحدود المألوفة ، حتى لرى أنفاس الخزامى تخزيه ^(٢) ، وإنه لو خُزَّ غريب ، ولكن لا غرابة فيه ، فهيار يتكلف الليونة والدمائة والحس الحاد والشعور المفرط ، فإذا شعره يفقد ما يمكن أن يكون في العواطف من حرارة وقوة . إنه شعر يمتلىء بالميوعة والرقّة المفرطة ولعل ذلك ما جعله يقول في وصف قصائده :

في كل نادٍ نازح غائب	لها حديثٌ بكم حاضِرٌ
تعرض أيامَ التهانى بها	ما تعرضُ المعشوقة العاطرُ
تميسُ منها بين أيامكم	خاطرةٌ يتبعها الحاطرُ ^(٣)
لثمها التحصينُ عن غيركم	وهى على أبوابكم سافرُ

فهو يعترف بأن قصائده - حتى في المديح - كأنها المعشوقة العاطر . إنها من جنس المعشوقات اللائى يتشاجين ويتموجن ويرضين في لبوس الغضب ويغضبين في لبوس الرضا .

لم يكن مهيار يعتمد في شعره وغزله على قوة ولا ما يشبه القوة ؛ بل كان يعتمد على هذه الليونة والدمائة وما يفضيان إليه من ميوعة شديدة ؛ وهى ميوعة لا تطويها أصالة في التعبير ولا طراقة في التفكير ، وإنما ينشرها هذا التلفيق

(١) ديوان مهيار طبع دار الكتب ٢٢/١ . (٣) تميس : تتبختر .

(٢) الديوان ٢٦٢/٣ .

الذى أشرنا إليه ، واقرأ هذه الأبيات :

وبجرعاء الحمي قلى فعج	بالحمي فاقراً على قلى السلا ما (١)
وترجل فتحدث عجباً	أن قلباً سار عن جسم أقاما
قل لخيران الغضا آه على	طيب عيش بالغضا لو كان داما (٢)
نصل العام وما نساكم	وقصارى الوجد أن نسلخ عاما
حمّلوا ربح الصبا نشركم	قبل أن تحمل شيحاً وثمما (٣)
وابعثوا أشباحكم لى فى الكرى	إن أذنتم بلحنى أن تناما

فإنك ترى الليونة والميوعة التى يصاب بها الشعراء الوجدانيون حين يصبح الشعر تلفيقاً فتراهم يتهاككون ولا يكادون يتناسكون، وقد كرر الحمي وكرر القلب تكراراً لا نحس فيه جمالا ؛ وانظر إلى البيت الثانى ، ألا تحس بشيء من التكلف فى هذا الترجل ، لكأنه جاء بهذا البيت ليعبر عن الطباق بين سار وأقام ؛ ولكنه « طباق باهت » . وهكذا مهيار دائماً فى استخدام ألوان التصنيع إذ نحس كأنها فقدت عنده أصباغها أو فقدت ألوانها ، إن كان من الممكن أن يفقد لون لونه . ويستمر فيعبر عن دماثته وليونته بأنه لا ينسى محبيه ، مهما طال به العهد ؛ وقصارى الوجد عنده أن يسلم عاما ؛ وها هو ذا أخيراً لا ينام ، إلا إذا أذن له هؤلاء المحبون ، وهو إن نام يطلب أشباحهم فى الكرى ، ألا تحس فى ذلك كله ما نشير إليه من ليونة الغزل عند مهيار ، وما هذا الإذن الذى يصطنعه ليدل على منتهى ما يمكن من حساسية فى الشعور ورقة فى العواطف ؟ . وانظر إلى هذه الأبيات :

لم تزل تخذع العيون إلى أن	علقت دمة على كل ماق
ما أعف النفوس يا صاحبي شك	واى لولا غرامة الأحداق
وبنفسى المحل ليس رفيقاً	للسواقي ولا لتيه الرفاق (٤)

(٣) الشيخ والثام : من نباتات الصحراء .
(٤) السواقي : الريح تسقى التراب .

(١) الجرعاء : رملة منبته لا وعوثة فيها .
عج : اعطف وقف .
(٢) الغضا : من أشجار البادية .

في مكان الوحش العواطل تلقى الذئب
يتعرّضن ما لهنّ من اللّمس
كل محبوبة إلى الحقب مستنّة
للبس الخللخال عند الساق (١)

فإنك ترى دموعاً معلقةً بماقيه ، وهي دموع تؤذينا إيذاءً شديداً ، وأى دموع هذه التي تعلق تعليقاً ؟ أليس فيها تصنع شديد ومبالغة مفرطة عن شعوره ؟ ويستمر فإذا صواحيبه لسنن من هذا النوع المحصّن المنع الذي تحميه السيوف والرماح ، والذي كان يتغنّى به الشعراء من أمثال أبي تمام والمتنبي ، بل هن من نوع آخر لا يصدّ ولا ينفر ؛ لهن يتعوجّجن كهيار في حبهن ويتهاككن . وانظر أخيراً كيف ختم هذه الأبيات بتلك الصورة الملفقة التي أراد أن يحدّد بها فذكر أن صواحيبه يلبسن الخللخال عند الساق ، وهل في هذه الفكرة شعر أو ما يشبه الشعر ؟ إنما هي ثرثرة أصحاب الشعور المائع ، إذ يعمدون إلى التلفين في الصور تلفيقاً غريباً ؛ وقرأ هذه الأبيات :

قالوا صحوت من الجنون به من ردّ جنّته على عقل
وسعى بي الواشي وكان وما يستطيعني بيد ولا رجل
فكأنهنّ بما أذنّ له يلبسن أقراطاً من العذل (٢)

فإنك تراه يعلق اليد والرجل في البيت الثاني كما علق الدموع في الأبيات السابقة ، وكما علّقت أقراط العذل في البيت الثالث ، وقد عاد للتعبير بالإذن ، فدلّ على هذا الشعور المصطنع وهذه الرقة المفرطة . وارجع إلى هذه المقطوعة من الفخر التي تُغنّى في العصر الحديث ، والتي يبدوها على هذه الشاكلة :

أعجبت بي بين نادى قومها أم سعدٍ فضت تسأل بي

فإنك ترى منه محبباً غريباً يسوق الحديث مع صواحيبه في طريقة غير مألوقة ، ألسنت تراه يقول إنها هي التي تعجب به ؟ . وحقاً كان مهيار شاعراً من شعراء الحب ، ولكنه شاعر من طراز آخر غير الطراز الذي نعرفه عند العرب ، طراز

(١) الحقب : جمع حقاب ، وهو حزام يحلّ تشده المرأة إلى وسطها .
(٢) العذل : اللوم .

يظهر الإفراط في الحس والشعور ، بل هو طراز مائع لين ليونة شديدة وقد انتشر هذا الطراز بعد مهيار واستمر إلى عصرنا الحديث ، وهو ط ظهر في الشعر العربي حين أُتُرفت الحضارة ، وأُتُرف الحس والشعور هذا النمط الذي نرى فيه مهيار يقول :

غار المحبون من أبصار غيرهم صَدًّا وغيَّرتُ على لَمَسِئَاءَ من بَصَرِ
ولأنها لغيره غير مألوفة ، فعهدنا بالمحبين أن يغاروا حقاً ، ولكننا لم نعهد أحد يغار من نفسه بل يغار من بصره . لقد كان خليقاً به أن يحمد هذا البصر . وإن كان يريد أن يُبْعد في التعبير والتفكير فليسلِك إلى ذلك طريقاً آخر ، في قرب ، ليقل لها إنه يريد أن يظلَّ له بصره حتى يراها به ، ولكن مهيار كان يريد شيئاً آخر غير إظهار الدقة في الشعور ، كان يريد أن يعبر عن ليونة وميوعة فإذا هو لا يغار فقط من غيره ، بل هو يغار من بصره حتى يعلن إلى صاحبه ما اشتمل عليه من رهافة حسه ، بل من مرض حسه وما أصابه من هذه الميوعة الشديدة ، وانظر إليه يقول :

وحبِّي للذكرِ حتى لَشَمْتُ مَسْلَكَه من فَمِ العاذِلِ
فإنك ترى صورة أخرى لا تقل غرابة عن سابقتها ، فيها هو ذا مهيار يلثم فم العاذل حين يذكر له صاحبه ، أرايت إلى هذا التصنع لإظهار الإفراط في الشعور ، بل لإظهار تلك الميوعة التي أخذت ترمخ أصولها وتستقر في هذا الديوان الضخم عند مهيار ، واقرأ فيه ما استطعت أن تقرأ فإنك مستشرف دائماً على هذه الميوعة الشديدة .

غزل مهيار والعناصر البدوية

على أن هناك جانباً آخر مهماً في غزل مهيار ، هو ما نراه عنده من تشبُّه بالعناصر البدوية وحشدها في قصائده ، بحيث لا يمرُّ غزل في قصيدة دون أن

نحسّ بأنه لشاعر يقيم في نجد أو في الحجاز ، فدائماً صاحبه أمانة أو الرباب أو لمياء أو سعادى ، ودائماً هي من سكان مِنيّ أو الحيف أو قُباء أو سَلَع ، وهو لذلك يكثر من ذكر الأماكن الحجازية والنجدية من مثل أحد وجُمُع وسلم ونَعْمان والألال والمحصب وإضمّ وزمزم إلى جَمٍّ من هذه الأماكن التي تنشر في مطالع قصائده ، وهو إلى ذلك ما يزال يعنى بالحديث عن الأطلال عناية شديدة . وقد يعجب الإنسان لمزاوجة مهيار بين ميوعته في غزله وبين ارتفاعه بهذا الغزل عن حياته المتحضرة إلى الحياة البدئية وما فيها من شطف العيش وخشونة الحياة ، وحقاً أن ذلك يُشعر بشيء من التناقض عنده ، غير أنها حال عامة انتشرت في الشعر العربي لهذه العصور وعُرفت عند مهيار وغيره كالمُتنبّي ؛ وكان يُعنى في نسيبه مثله بالبدويات على نحو ما مر بنا في الفصل السابق .

وأكبر الظن أن هذه الحال من التبدّي في الغزل تسربت للشعراء من تأثرهم بأساليب المتشيعّة والمتصوفة في شعرهم الخاص ، إذ كان هؤلاء يَنحُون بغزلم منحي بدويّاً ، يعبرون فيه بالأماكن النجدية والحجازية ، وكأنهم يريدون أن يعطوه بذلك ضرباً من العبادة والقداسة ، وهم لذلك يتشبثون خاصة بالأماكن المقدسة في الحجاز . وقد ربطنا سابقاً بين المتنبّي وأساليب المتصوفة ؛ أما مهيار فقد رأينا في أول هذا الفصل أنه كان متشيعاً بل كان من غلاة الرافضة ، وقد نَحَا بغزله هذا المنحى الذي يعبر فيه هذا التعبير الواسع عن حبه ، على الرغم مما قد يُظنّ بأن هذه العناصر البدوية تقيّد في خواطره وأفكاره . والحق أنها أعطت للغزل عند مهيار وعند غيره من الشعراء ضرباً من الاتساع في التعبير عن الوجدان والعاطفة ، وماذا نطلب في الغزل ؟ ألسنا نطلب التعبير عن الحب والعواطف ؟ وهو تعبير ليس من الضروري له أن يرتبط بحياة الشعراء الحاضرة ، إنما هي العاطفة ينوع الشعراء في التعبير عنها ، وهم قد يعبرون بعناصر حاضرة ، وقد يرجعون إلى عناصر قديمة تشعُّ منها ضروب مختلفة من المشاعر والأحاسيس . ولعل من الغريب أن نجد جماعة من النقاد المعاصرين يتلوّمون من يذهب

هذا المذهب من استخدام العناصر البدوية القديمة في الشعر ، كأنما التعبير عن العاطفة تعبير يقيد الحاضر ، وما الحاضر ؟ إن العاطفة أوسع من أن تقيّد بمكان خاص أو زمان خاص ، وربما كان التعبير بالعناصر الماضية يعطيها من الاتساع في التعبير ما لا يعطيها التعبير بالعناصر الحاضرة ، وما لنا نذهب بعيداً ؟ ! إن التعبير العاطفي إنما هو ضرب من الرمز عما في نفوسنا ، ومن حق الشعراء أن يرمزوا إليه بالعناصر الماضية أو العناصر الحاضرة ، وربما وجدوا في العناصر الماضية ما يسعفهم بالتعبير عما في نفوسهم تعبيراً أدق وأعمق ، عمق هذه العناصر في الماضي والقديم . وأكبر الظن أن ذلك ما دعا أصحاب التصوف والتشيع إلى أن يرتبطوا في شعرهم بتلك العناصر ، فقد اتخذوها للتعبير عن عواطفهم العميقة ، واستطاعوا أن يحدثوا بها ضرباً من الشعر الرمزي في اللغة العربية .

على كل حال كان مهيار يكثر من العناصر البدوية في شعره ، سواء منها ما يتصل بأسماء صواحيبه أو أماكن أو ما في هذه الأماكن من النباتات والأشجار والأودية والرياح ، كأن يقول في مطلع إحدى قصائده :

بكر العارض تحدوه النعائم فسقاك الرّبيّ يا داراً أُمّاماً (١)
وتمشّت فيك أرواح الصّبا يتأرججن بأنفاس الخزامى (٢)

فإنك تراه يتشبث منذ مطلع بهذه العناصر القديمة ، وهي لا شك تعطي غزله ضرباً من الاتساع في التعبير ، وانظر إليه يقول في قصيدة أخرى تلك القطعة الجميدة المعروفة :

سَلْ طريق العيس من وادي الغضا كيف أغسقت لنا رآد الضحى (٣)
أشياء غير ما جيراننا نفصوا نجداً وحلّوا الأبطحا
يا نسيم الصبّح من كاظمة شدّ ما هجّت الحوى والبرّحا
الصّبا ، إن كان لا بد ، الصّبا إنها كانت لقلبي أروحا

(٢) الخزامى : نبات طيب الرائحة .
(٣) العيس : الإبل . رآد : ارتفاع .

(١) العارض : السحاب . النعائم : ريح الجنوب .

يا نداماي « بسَلْعٍ » هل أرى ذلك المَغْبَقَ والمُصْطَبَحَا (١)
اذكرونا ذكرنا عَهْدَكُمْ رَبُّ ذَكَرِي قَرَّبَتْ مِنْ نَزَحَا
واذكروا صَبَاً إِذَا غَنَى بِكُمْ شَرِبَ السَّدَمَ عَافَ الْقَدَحَا

ولا يروحك الآن ما تجد في هذه القطعة من موسيقى جيدة فهي لا تطرد له في بقية قصيدته فضلاً عن قصائده الأخرى ، إنما هي أبيات وقطع تأتي نادرة في ديوانه تستقيم له الموسيقى فيها ويستقيم له التعبير . على أن جمال هذه القطعة في الواقع يأتي قبل كل شيء مما فيها من تواجد وحنين ، وهو لا ينقلب إلى تلك الميوعة التي نعرفها في مهبّار ، ولذلك يقع منا موقعاً طريفاً . وحقاً أننا لا ننكر الوجد في الغزل ولكننا ننكر الميوعة وما يطوى فيها من ليونة وتخنث . ولعل أهم شيء جعل مهبّار لا يسقط في غزله سقوطاً تاماً هذه العناصر البدوية التي كان يستعين بها في شعره والتي كانت تطوى في داخلها جانباً من الشعور بالألم والحزن . وهو شعور جاء مهبّار من تشيعه ، فالشيعة دائماً محزونون ، وهم لذلك دائماً يشعرون بالألم ، وقد تسرب هذا الألم وتسرب هذا الحزن إلى غزل مهبّار فشع منه حنين وتواجد بل إغراق في الحنين والتواجد ، وكأنما نقرأ في ديوان مهبّار لشاعر متشيع ، بل نحن نقرأ حقاً لشاعر متشيع يحز الألم في صدره ، وهو ألم يفضي به إلى هذا التواجد في الحب ، ولعل ذلك ما جعل المتصوفة يغنون بغزله ، فهم يذكرون أن من سمعهم قوله (٢) :

من ناظر لي بين « سَلْعٍ » و « قُبَا » كيف أضاء البرقُ أم كيف خَبَا (٣)
نَبْهَنِي وَمَيَّضُهُ وَلَمْ تَنَمْ عَيْنِي وَلَكِنْ رَدَّ عَقْلًا عَزَبَا
برق له قد صار قلبي خافقاً واستبردته أضلعي مُلْتَهَبَا
يا لبعيدٍ من « مَنِي » دَنَا بِهِ - يوهمني الصديق - بُرَيْقُ كَذَبَا

(٢) محاضرات الأبرار لابن العربي ١/٢١٤ .

(٣) قباء : موضع قرب المدينة .

(١) المَغْبَق : مكان الغبوق وهو الشرب في

المساء ، والمُصْطَبَح : مكان الصبوح ، وهو

الشرب في الصباح . وقد ذكرهما على التشبيه .

ولنسيم سحرٍ « بحاجرٍ » ردت به عهد الصبا ريح « الصبا » (١)
 أليّة ما فتح العطار عن أعبق منه نفساً وأطيا
 سئل من يدلّ الناشدين « بالغضا » على الطريد ويردّ السلبا
 أراجع لي والمعنى هلّهلة فطالع نجم زمان غربا
 وطوفة بين القباب « بمنى » لا خائف عينا ولا مرتقبا

وليس من شك في أن هذه المقطوعة تمثل روح المتصوفة لا بما فيها من الأماكن الحجازية فقط بل بما في داخلها من التواجد في الحب. وهذا الجانب عند مهيار يجعلنا نلتفت إلى أن التشيع والتصوف أصبحا منذ القرن الرابع أصليين مهمين من أصول الشعر العربي ، فهما يدخلان في المواد التي تكونه ، إما لأن الشاعر من المتصوفة أو من المتشيع ، أو لأنه يستعير من هاتين البيئتين في شعره ، كما رأينا عند المتنبي ، إذ أدخل كثيراً من مواد التصوف وعناصره في ألفاظ شعره وعباراته . وهذا هو سر ما نجده من صلة واضحة بين الشعر العربي العام وشعر المتشيع والمتصوفة ، وهل هناك من فارق بين مقدمات مهيار وشعر شاعر متصوف كابن الفارض ؟ إن القصيدة عندهما جميعاً تُملأ بهذا التواجد في الحب ، ثم بتلك البقع الحجازية وما تنشره في الشعر من حنين عاطفي غريب . وحقاً امتاز المتصوفة باتساع الرمز في التعبير عن حبهم الإلهي ، ولكن أي رمز ؟ ! إنهم كانوا يرمزون بنفس هذه المواد البدوية والعناصر القديمة التي كانت تتخذ أيضاً كرمز عند شعراء الحب الإنساني ، فتعبر هذا التعبير الفسيح الذي ينطلق فيه الخيال ويسبح فيه الشعور والوجدان .

٦

المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات

ونحن نعود فنقرر أن هذه العناصر البدوية السابقة في شعر مهيار هي كل ما كان يحميه من السقوط ، فقد أصبح الشعر عنده ضرباً من التلفيق والطول

(١) الحاجر : جبل بديار غطفان شرق المدينة .

الشديد ، وهو طول ما يزال به حتى يحدث السأم والملل ، إذ لم يكن يستعين عليه بثروة عقلية ، إنما كان يستعين عليه ببسط الأسلوب ونشره ، وارجع إلى الموضوع العام الذى يشغله فى ديوانه ، ونقصد شعر المديح فإنك تراه يفقد أصباغه العقلية القديمة التى رأيناها عند أبى تمام ، بل هو يفقد أصباغه الحسية ، وكأنى به يتحول كما تحول الغزل إلى ضرب من المديح الباهت ، بل إن الغزل لم يسقط عند مهيار كما سقط المديح لأنه عرف كيف يستعين عليه بالعناصر البدوية القديمة ، وما يمكن أن تعطيه من اتساع فى التعبير ، أما المديح فلم يستطع أن يتحول بينه وبين هذا السقوط . وهذا هو ما يجعلنا نذهب إلى أن الشعر العربى أخذ يركد منذ القرن الرابع ، فلم يعد فيه من جديد رائع سوى أن تتجمع مواد القديمة ، وهى مواد أثرية إن لم تُعنَ بها الأيدى الحديثة فقدت كل ما لها من روعة فنية .

والحق أن مهيار لم يستطع أن ينوع فى معانى المديح ، إذ كانت تنقصه الثقافة ، وكان ينقصه العمق ، وهو كذلك لم يستطع أن يحتفظ للعبارة بمنطق العرب الأصيل ، كما احتفظ لها الشريف الرضى والمتنبى وأمثالهما ، بل لقد ذهب يطيل فيها ويسرف فى هذا الطول ، بما كان يبسط من الأفكار والصور القديمة ، وأضر هذا الصنيع بقصائده لأن الشعر الغنائى حين يُبسط كل البسط تصبح خطوطه مهوشة وألوانه مضطربة .

لم يكن مهيار يُحكم التعبير فى قصيدة المديح ، إذ كان لا يزال يطيل فيها هذا الطول الممل الذى ينتهى بها إلى ما يشبه الرسالة من الرسائل ، فهى تبدأ ببراعة الاستهلال ، وتنهى بالدعاء ، وتمتلىء بينهما بالحشو وما يَطْوَى من تفكك وتلفيق ، وكأنما أجذبت الحضارة العربية أو أجذب التفكير الفنى ، فليس هناك من جديد سوى هذا « الأسلوب المنبسط » الذى ينشر الفكرة المطوية فى أبيات كثيرة . ولعل من الطريف أن نذكر هنا ما رواه صاحب الأغاني عن عبد الملك ابن مروان من أنه كان يقول للشعراء « تشبهونى مرة بالأسد ومرة بالبازى ومرة بالصقر ، ألا قلت كما قال كعب الأشقرى :

ملوكٌ ينزلون بكل ثَغَرٍ إذا ما الهامُ يومَ الرُّوعِ طارا^(١)
 رِزَّانٌ في الأمور ترى عليهم من الشيخ الشَّمائل والنَّجارا^(٢)
 نجومٌ يُهْتَدَى بهم إذا ما أخو الظلماء في الغمرات جارا^(٣)

ولو أن عبد الملك عاش إلى عصر مهيار ووجدته ومن حوله من الشعراء يبدئون ويعيدون في صور المديح المحفوظة لكان ذلك أشد إيداءً لنفسه . على أننا نلاحظ أن هذه المعاني التي ذكرها لكعب الأشقرى وأمثالها قد تُدوولت واستنفدت في العصر العباسي بحيث لا نصل إلى مهيار حتى نجد الشاعر العربي يقصر عمله على تلفيقها لجميع المملوحين في مختلف المناسبات بدون تفريق ، ومن غير اختلاف في التطبيق .

ونحن لا نتلو م مهيار وغيره من الشعراء لاستعارتهم في المديح الصور المحفوظة والأفكار الموروثة ، ولكننا نتلوهم لأنهم لم يستطيعوا أن يضيفوا إلى هذه الصور والأفكار ثروة زخرفية من التصنيع العقلي والحسي ، كما كان الشأن عند أبي تمام ، وهل نستطيع أن نقرن قصيدة لمهيار بقصيدة عمورية وما رأينا هناك من مزج أبي تمام بين عناصر الثقافات المختلفة حتى امتوت له موسيقاه الرائعة في تلك القصيدة ؟ وأكبر الظن أننا لا نبعد إذا قلنا إن من أهم الأسباب في خمود قصيدة المديح لهذه العصور أنها فقدت غالبا الحادث الخطير الذي تُنشَدُ فيه والذي يُكسبها ضرباً من الحيوية والقوة على نحو ما نرى عند أبي تمام حين مدح المعتصم بقصيدة عمورية ، وعلى نحو ما نرى عند المتنبي في مديحه لسيف الدولة حين كان يصف وقائعه مع الروم . غير أننا لا نتقدم بعد المتنبي إلى مهيار حتى يصبح المديح عملاً رسمياً يقال في المناسبات كهتة بنيروز أو عيد أو وزارة ، ولم يَعدْ هناك — إذا نحن استثنينا الحروب الصليبية — من البواعث والحوادث الهامة ما يدفع إلى نظمه ، وما يعطيه حدة أو قوة ؛ واستمر ذلك شأنه حتى العصر الحديث ،

(٢) أغاني (طبعة دار الكتب) ٢٨٧/١٤

والغمرات : الشدائد .

(١) الهام : الروس .

(٢) رزان : جمع رزين . الشمايل :

الطباع . النجار : الأصل والحسب .

ومهما يكن فقد أصبحت قصيدة المديح عند مهيار وغيره من شعراء هذه العصور غالباً قصيدة مناسبة ، ولم يعد لها شيء من اللذة والروعة الفنية ، وبذلك تحول شعر المديح في اللغة العربية إلى ما يمكن أن نسميه شعر التهانى أو « شعر المناسبات » فقد انطفأت منه كل شعلة يمكن أن تندفع منها حرارة أو ينبعث منها توهج ؛ ولم يبق فيه ولا في غيره من موضوعات الشعر سوى هذا التلفيق الذى وصفناه عند مهيار ، ولعل ذلك كان أحد الأسباب التى جعلت المعرى ينفر فى لزومياته من هذا الشعر الذى لا نجد فيه أفكاراً نادرة ولا ثروة زخرفية واسعة .

الفصل الرابع التعقيد في التصنع

أراني في الشلاثة من سجونى فلا تسأل عن الخبر النيث
لفقدى ناظرى ولزوم بيتى وكون النفس في الجسم الحيث
(أبو العلاء المعرى)

١

أبو العلاء : نشأته وحياته وثقافته

رأينا الشعر عند مهيار يصبح ضرباً من التلقيق الخالص ، وكأنا جمد الشعر
العربي وأصبح من الصعب أن يتحول إلى طرائف جديدة إلا ما رأينا عند المتنبي
من تصنُّعه لصيغ الثقافات المختلفة وما يَطْوِي هذا التصنع من تعقيد . ونحن
لا نمضي بعد المتنبي إلى النصف الثاني من القرن الرابع ثم القرن الخامس حتى
نجد شاعراً شامياً يبلغ بهذا التعقيد غايته ، وهو أحمد بن عبد الله بن سليمان
التنوخى المعروف باسم المعرى نسبة إلى « مَعْرَةَ النعمان » وهي بلدة بين حلب
وحماة ، وكان يُكْنَى أبا العلاء ، وذكر ذلك في شعره إذ يقول :

دُعيتُ أبا العلاء وذاك مَيِّنٌ ولكنَّ الصحيح أبو النزولِ

وقد ولد أبو العلاء سنة ثلاث وستين وثلاثمائة ، ولم يبلغ الرابعة من عمره
حتى اعتلَّ علة الجدري التي ذهب فيها بصره . وأشار إلى ذلك في إحدى
رسائله إلى داعي الندعاة ، إذ يقول : « وقد علم الله أن سمعى ثقيل ، وبصرى
عن الإبصار كليل ، وقضى علىّ وأنا ابن أربع ؛ لا أفرّق بين البازل والرُبْع »^(١)
وكان يقول : « لا أعرف من الألوان إلا الأحمر لأنى ألبست في الجدري ثوباً
مصبوغاً بالعُصفُر ، لا أعقل غير ذلك »^(٢) .

(١) معجم الأدباء لياقوت (طبعة مرجليوث)
١٩٨/١ والرّبع : التفصيل ، والبازل : البعير
في تاسع سنه .
(٢) بغية الوعاة للسيوطي (طبع مطبعة السعادة)
ص ١٢٦ .

وقد خرج أبو العلاء من بيت علم وشعر وقضاء ، فأبأوه كانوا يتولون قضاء المعرة ، وتحدث عنهم ياقوت في ترجمته له حديثاً مستفيضاً ، ذكر لم فيه طرفاً من أشعارهم . وكان لهذا الميراث العلمي أثره في تربية المعري ، إذ جعله يميل للبحث والدرس ، وأيضاً فإن فقد بصره حدد موقفه ، وجعله يطلب العلم ويشغف به ، وبدأ أبو العلاء بهذا الدرس والتحصيل في المعرة ، إذ تتلمذ على أبيه ومن في بلدته من تلامذة ابن خالويه . يقول القفطي : « ولا كبر أبو العلاء ووصل إلى سنّ الطلب أخذ العربية عن قوم من بلده كبنى كوثر ومن يجرى مجراهم من أصحاب ابن خالويه وطبقته ، وقيد اللغة عن أصحاب ابن خالويه أيضاً ، وطمحت نفسه إلى الاستكثار من ذلك ، فرحل إلى طرابلس الشام وكانت بها خزائن كتب وقفها ذوو اليسار من أهلها ، فاجتاز باللاذقية ونزل دير الفاروس ؛ وكان به راهب يشدو شيئاً من علوم الأوائل ، فسمع منه أبو العلاء كلاماً من أوائل أقوال الفلاسفة حصل له به شكوك لم يكن عنده ما يدفعها به ، فعلق بخاطره ما حصل به الانحلال وضاق عطنه عن كتمان ما تحمله من ذلك حتى فاه به في أول عمره وأودعه أشعاراً له ،^(١) .

وقد يكون القفطي ألقى بخبر لقاء أبي العلاء لراهب دير الفاروس دون تثبت ، تعليلاً لأبيات وضعت على لسانه ، وليست في اللزوميات ولا سقط الزند تجرى على هذه الصورة :

في اللاذقية فتنة ما بين أحمد والمسيح
هذا بناقوس يدق وذا بمثذنة يصيح
كل يعزز دينه يا ليت شعري ما الصحيح

ويظهر من اللزوميات أن أبا العلاء كما درس العلوم اللغوية والشرعية درس المسيحية واليهودية في أثناء تطوافه بالشام وأدياره . ولا بلغ الثلاثين سأل ربه إنعاماً ورزقه صوم الدهر فلم يفطر في السنة والشهر إلا في العيدين^(٢) . وفي

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء (طبع دار

(٢) الحضارة الإسلامية ١١٠/٢ .

الكتب) ص ٣٠ .

مسنً السادسة والثلاثين رحل إلى بغداد؛ ولقي علماءها من أمثال الربيعي والواجكا
والسكري والمرنضي^(١)، وقد لقيه الأول والأخير لقاءً سيئاً، وفارقها وهو
يقول:

رحلتُ فلا دُنْيَا ولا دينَ نِلْتُهُ وما أُوْبَيْتِي إِلَّا السَّفَاهَةُ والخُرْقُ

ولما عاد إلى المعرة التزم ثلاثة أشياء: «نبذة كنبذة فتيق النجوم وانقضاباً
من العالم كانقضاب القائبة^(٢) من القوب وثباتاً في البلد إن حال أهله من خوف
الروم»^(٣). وسمى نفسه (رهين الحبسين) يعني حبس نفسه في المنزل، وحبس
بصره عن الرؤية^(٤). ومكث في هذين الحبسين نحو خمسين عاماً ألف
خلالها تلك الكتب الكثيرة التي رواها له ياقوت في معجمه، وهي تدل على
أنه كان واسع الثقافات سعة شديدة، فهو يعرف الديانات والمعتقدات المختلفة
كما يعرف الفلسفة والتنجيم والتاريخ والتصوف، وما يطوى في ذلك من ثقافات
يونانية وفارسية وهندية، وعنى عناية خاصة بالثقافة اللغوية فألف في النحو
والعروض، وتصنع للغريب في جميع آثاره. وليس من المبالغة أن نزع أن كان
إماماً ممتازاً من أئمة اللغة فليس هناك شاذة لغوية إلا وهو يعرفها ويسلكها فيما يكتب
من نثر أو نظم، وكان السابقون يلاحظون مهارته في هذا الجانب، فالصفدي
يعدد من رزقوا السعادة في أشياء لم يأت بعدهم من نالها ويذكر منهم أبا العلاء
في الاطلاع على اللغة. ويقول التبريزي: «ما أعرف أن العرب نطقت بكلمة
ولم يعرفها المعري» وكانوا يقرنونه إلى ابن سيده اللغوي المعروف. ويقولون:
«كان بالمشرق لغوي وبالمغرب لغوي في عصر واحد لم يكن لهما ثالث وهما
أبو العلاء وابن سيده»^(٥). وحنناً أن أبا العلاء كان مثقفاً ثقافة لغوية واسعة،
وكان يضيف إليها هذا الخليط المضطرب من ثقافته الكثيرة وخاصة ما اتصل
بالثقافة الفنية من الشعر إذ كان يُعنى عناية شديدة بجمع الأفكار والصور

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٥١٥. (٤) معجم الأدباء ١٧٠/١.

(٢) القائبة: الفرخ. القوب: البيض. (٥) انظر في هذه النصوص كتاب (أبو العلاء،

(٣) رسائل أبي العلاء (طبع مرجليوث) ص ٣٤. وما إليه لراجكوتى).

القديمة وحشدها في أشعاره وكتاباتة على نحو ما نرى في الفصول والغايات واللزوميات، وكأنه كان يؤلف شعره للمثقفين خاصة فهو يجمع لهم فيه كل ما يعرفونه من ضروب الثقافات واللوان المعرفة، وخاصة المعرفة الفنية وما يطوى فيها من صور غريبة ولفظ غير مألوف حتى يستولى على أفتدتهم بهذه الطرائف النادرة التي كانت تُعَدُّ بدعاً جديداً في هذه العصور، والتي كان الناس والنقاد يقيسون بها مهارة الشاعر وإبداعه .

٢

ذكاء أبي العلاء وحفظه

كان أبو العلاء ذكياً ذكاءً شديداً سريع الخاطر دقيق الحس حتى ليروى المصيصي الشاعر أنه كان يلعب بالشطرنج والنرد^(١) . وروى الرواة أن أبا محمد الحفاجي الحلبي دخل عليه وسلم ولم يكن يعرفه، فرد عليه السلام وقال : هذا رجل طوال، ثم سأله عن صناعته فقال : أقرأ القرآن، فقال : اقرأ على شيئاً منه فقرأ عليه عشراً، فقال له : أنت أبو محمد الحفاجي الحلبي؟ فقال نعم، فسئل عن ذلك، فقال : أما طوله فعرفته بالسلام، وأما كونه أبا محمد فعرفته بصحة قراءته وأدائه بنعمة أهل حلب، فإنني سمعت بحديثه^(٢). وذكر القيفطى أنه كان له مرداب إذا أراد الأكل نزل إليه وأكل مستتراً، ثم يقول : إنه نزل إليه يوماً وأكل شيئاً من رُبٍّ أو دِيس^(٣) ونقط على صدره منه يسير وهولا يشعر به، فلما جلس للإقراء لمح بعض الطلبة فقال : يا سيدي أكلت ديساً فأسرع بيده إلى صدره ومسحه وقال نعم، لعن الله النّهم، فاستحسن منه سرعة فهمه بما على صدره، وأنه الذي أُشعر به^(٤). وليس من شك في أن هذا كله يدل على أن أبا العلاء كان مرهف الحس إرهافاً شديداً، وهو إلى

(١) تنة اليتيمة للثعالبي ص ٤ . عسل التمر أو عسل النحل .

(٢) تعريف القلماء بأبي العلاء ص ٢٥١ . (٤) المصدر نفسه ص ٢٧ .

(٣) الرب : عصارة بعض الثمار . والدبس :

ذلك كان سريع الحفظ أيضاً سرعة شديدة . روى ابن فضل الله العمري في مسالك الأبصار أنه لما دخل بغداد أرادوا امتحانه فأحضروا دستور الخراج الذي في الديوان وجعلوا يوردون ذلك عليه مياومة ، وهو يسمع إلى أن فرغوا ، فابتدأ أبو العلاء وسرد عليهم كل ما أوردوه عليه^(١) . ويروى القفطي أنه كان يحفظ ما يمر بسمعه « وأن رجلاً من اليمن وقع إليه كتاب في اللغة سقط أوله وأعجبه جمعه وترتيبه فكان يحمله معه ويحج ، فإذا اجتمع بمن فيه أدب أراه إياه وسأله عن اسمه واسم مصنفه ، فلا يجد أحداً يخبره بأمره ، واتفق أن وجد من يعلم حال أبي العلاء فدلّه عليه ، فخرج الرجل بالكتاب إلى الشام ووصل إلى المعرة واجتمع بأبي العلاء وعرفه ما حاله ، وأحضر الكتاب وهو مقطوع الأول ، فقال له أبو العلاء : اقرأ منه شيئاً ، فقرأ عليه ، فقال له أبو العلاء : هذا الكتاب اسمه كذا ومصنفه فلان ، ثم قرأ عليه من أول الكتاب إلى أن وصل إلى ما هو عند الرجل ، فنقل عنه النقص ، وأكمل عليه تصحيح النسخة ، وانفصل إلى اليمن فأخبر الأدباء بذلك . وقد قيل إن هذا الكتاب هو ديوان الأدب للفارابي اللغوي ، وهو مضبوط على أوزان الأفعال^(٢) .

كان أبو العلاء قوى الحافظة — على ما يظهر — قوة شديدة ، وكان لا يُقرأ عليه كتاب إلا حفظ منه أطرافاً حتى ليروى الرواة أنه لما ذهب إلى بغداد طلب أن تُعرض عليه الكتب التي في خزائنها فكان كلما قرىء عليه شيء حفظه ، وهم يروون أنه كان يحفظ المحكم والمخصّص وأنه أملاهما من صدره^(٣) ! ! . ولا تقف القصص بحفظ أبي العلاء عند نصوص اللغة العربية وكتبتها ، بل إنها لتمتد فتزعم أنه كان يحفظ ما يسمعه بين رجلين بالفارسية أو بالأذربيجية^(٤) . وربما كان كثير من هذه القصص مبالغاً فيه ولكنها مع ذلك تدل على أن الرجل اشتهر في عصره بحدة الذكاء وسرعة الحفظ . يقول ابن العديم : « كان أبو العلاء

(٤) تعريف القلماء بأبي العلاء ص ١٣ ،

٢٢٥ .

(١) تعريف القلماء ص ٢٢٦ .

(٢) تعريف القلماء ص ٣٣ .

(٣) النور السافر للميدروسي (طبع بغداد) ص ٤١٢ .

على غاية من الذكاء والحفظ ، وقيل له : بم بلغت هذه الرتبة في العلم ؟ فقال : ما سمعت شيئاً إلا حفظته ، وما حفظت شيئاً فنسيته^(١) .

٣

الزوميات وتشاؤم أبي العلاء

بدأ أبو العلاء حياته الفنية في الشعر بتقليد المتنبي إذ كان يتعصب له تعصباً شديداً^(٢) . وسقط الزند هو خير ما يفسر هذا الطور من تقليده إذ نراه ينظم على طريقة المتنبي السابقة ، فهو يعتدُّ بالغريب والشاذ في التراكيب ، كما يعتد بالتصنع لألفاظ الثقافات المختلفة والتغنى بالقيافي والحكم والأمثال والفخر بنفسه وذم الدهر والشكوى منه على نحو ما رأينا عند المتنبي ، إذ كان يردد جميع النغم الذي سمعناه عنده . وكان لا يضيف إلى ذلك جديداً إلا عنايته الواسعة بالجناس . وما يزال أبو العلاء على هذه الحال من التقليد حتى يتبين نفسه فيستقل عن المتنبي ويؤلف لزومياته ، وهي من طراز جديد إذ نراها تتضمن نقداً للحياة الاجتماعية مع دعوة واسعة إلى الزهد والتقشف ورفض الدنيا ، يسوده في ذلك كله تشاؤم واسع ، فالحياة كلها آلام ونصب وعذاب . وكان الشعراء قبل أبي العلاء يعنون بهذا الجانب وخاصة أبا العتاهية والمتنبي ، أما أبو العتاهية فله مقطوعات كثيرة في ذم الدنيا والدعوة إلى الزهد فيها لأنها دائماً مشوبة بالأكدار ، وأما المتنبي فقد أشاع في ديوانه — وأكثره مديح — ضرباً واسعاً

إلا قوله (لك يا منازل في القلوب منازل)
لكفاء فضلاً فنصب المرتضى ، وأمر فسحب
برجله وأخرج من مجلسه ، وقال لمن بحضرته
أتدرون أي شيء يريد بهذه القصيدة فلم يجب
أحد فقال يريد قول المتنبي فيها :
وإذا أتتك مذمتي من ناقص
فهي الشهادة لي بأنني كامل
انظر في ذلك معجم الأدباء لياقوت ١/١٦٩ .

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٥٥١ .
(٢) كان أبو العلاء يتعصب للمتنبي ويزعم
أنه أشعر المحدثين ويفضله على بشار ومن بعده
مثل أبي نواس وأبي تمام ، وكان يسمى كل
شاعر باسمه فإذا قال الشاعر فقط عرف أنه
يريد المتنبي ، ونحن نعرف قصته في بغداد مع
المرتضى فقد تنقص المتنبي يوماً فاعترضه أبو العلاء
وقال له : لو لم يكن المتنبي من الشعر =

من التشاؤم يعمه نقد شديد للحياة الاجتماعية ؛ وبيان لما في الدنيا من آلام وتفكير في حقائق الحياة والموت . وليس من شك في أننا إذا أردنا أن نبحث عن أصول الأفكار في اللزوميات وجدناها جميعاً عند المتنبي على نحو ما مرّ بنا في غير هذا الموضع .

وإذن فموضوع اللزوميات ليس جديداً وما نرى فيها من تشاؤم ودعوة إلى الزهد في الحياة وسرد للحكم والعظات ، كل ذلك ليس جديداً خالصاً ، فقد وجد قبل أبي العلاء ، غير أن من الحق أن نشهد بأنه كبره ووسعه واستطاع أن يخرج به في ديوان خاص به يؤلفه على الحروف المهجائية ، ويملؤه بهذا التشاؤم الواسع وما ينطوي فيه من وصف للدنيا بأنها دار آلام وعذاب ؛ وقد ذهب يستعرض الحياة فيها من جميع جوانبها وينقدها نقداً ساخراً في جرأة وصراحة صريحة كأن يقول في نقد الحياة السياسية :

وأرى ملوكاً لا تحوط رعيّةً فعلام تؤخذُ جزيةً ومكوسُ
أو يقول في نقد حكّام عصره :

يسوسون الأمورَ بغير عقلٍ ويسفدُ أمرُهم فيقال سأسه
فأفّ من الحياة وأفّ مني ومن زمنٍ رياسته نخاسه
أو يقول :

مُلّ المُقامُ فكم أعاشرُ أمةً أمرتُ بغير صلاحها أمراًؤها
ظلموا الرعيّةَ واستجازوا كيدَها فعَدّوا مصالحها وهم أبجرَ أؤها

فإذا ترك الحياة السياسية نظر في الحياة العامة للناس وما يسودها من رياء ونفاق وما يعمها من حب للمادة ، وما ينطوي فيها من شر ، فإذا هو ساخط على الدنيا والناس من حوله سخطاً شديداً ، وإذا هو ينقلب عليهم حنقاً مغيظاً يذمهم ويذم الدنيا معهم ذماً شنيعاً ، كأن يقول :

يَحْسُنُ مَرَأَى لِبْنِي آدَمَ وكلهم في الذوق لا يعذبُ
أفضلُ من أفضلهم صخرةً لا تظلمُ الناسَ ولا تكذبُ

أو يقول :

لعمرك ما الدنيا بـسـدار إقامة
وإنَّ وليدًا حَلَّهَا لَمُعَذِّبٌ
ولا الحىُّ في حال السَّلامة آمِنٌ
جرت لسواه بالسعودِ أيا مَن

أو يقول :

عجبتُ للآمِّ لما ماتَ واحدُها
همُّ أسارى مناياهم فما لهم
بكتُ وساعدها ناسٌ يبكُونَه
إذا أتاهم أسيرٌ لا يَفْكُونَه

أو يقول :

نَمْسِي وَنُضْحِي فِي ضِلالاتنا
فنسأل الواحدَ إنقاذنا
وما على الغبراءِ إلا سَفِيه
من عالمِ السوءِ الذى نحن فيه

أو يقول :

خَسِيتِ يا أُمَّنا الدُّنيا فافِّ لنا
وعلى هذا النمط استمر أبو العلاء يهاجم هذا العالم بكل ما فيه ، فقد كان يترأى له في صورة حمقاء منكرة ، وتمادى به تشاؤمه فهجا آدم وحواء والناس جميعاً :

إن أمارتِ الناسَ أخلاقٌ يعاشُ بها
أو كان كلُّ بني حواءَ يُشَبِّهنى
فلأنهم عند سوء الطبع أسوأ
فبئس ما ولدتُ للناسِ حواءَ

وكان لحواء وبناتها حظ واسع من هذا الهجاء ، فهن أصل هذا البلاء في الأرض وأصل هذا النسل الذى يعيش في دار النحس والشقاء :

فليتَ حَوَّاءَ عقيماً غدَتْ
لا تلد الناسَ ولا تحبِّلُ

بل ليت الناس يمتنعون عن النسل والزواج حتى يتحطم هذا العالم الذى يسير هذه السيرة العرجاء في توزيع الحظوظ والأرزاق :

لو أنَّ كلَّ نفوسِ الناسِ رائيةٌ
لمعطَّلوا هذه الدنيا فما ولدوا
كرأى نفسٍ تناهت عن خطاياها
ولا اقتنوا واستراحوا من رزايها

إذن ما قام هذا العالم الفاسد ، الذى لا يستطيع أبو العلاء أن يفهم له

نظاماً ! إنه شر خالص ! وليس لهذا الشر من دواء إلا أن يتحطم فنستريح الراحة الكبرى ، فإن لم يتحطم هذا العالم من نفسه فلنحطمه نحن بأيدينا هذا التحطم السلبي ، فنعطّل الزواج والتناسل ، ولعله من أجل ذلك كان يهاجم المرأة هجوماً عنيفاً ، كأن يقول :

ومن صفات النساء قدماً أن لسن في الود منصفات
وما يبين الوفاء إلا في زمن الفقد والوفاء
أو يقول :

ألا إن النساء حبال غي بهن يضيع الشرف التليد
ويستمر أبو العلاء في ترديد هذا السخط على الحياة والناس الذين يحبون فيها من رجال ونساء . والإنسان لا يتابعه في لزومياته حتى تكثر في سمعه هذه الأنغام التي تدل على أنه مغبط من الناس جميعاً غيظاً شديداً ، فهو حتى عليهم ضيق بهم وبكل شيء فيهم حتى تقواهم ودينهم :

نادت على الدين في الآفاق طائفة
جسّوا كبائر آثام وقد زعموا
ويقول في بعض الوعاظ والنساك :
بخيفة الله تعبدتنا
تأمرنا بالزهد في هذه الـ

وأنت عين الظالم اللاهي
دنيا وما همك إلا هي

ويقول :

توهّمت يا مغرور أنك دين
تسير إلى البيت الحرام تنسكنا
على يمين الله ما لك دين
ويشكوك جار بائس وخدين

ويقول أيضاً :

سبّح وصل وطُف بمكة زائراً
سبعين لا سبعا فليست بناسك
وكما يهاجم الوعاظ والنساك وغيرهم من علماء الدين يهاجم المتصوفة أيضاً هجوماً عنيفاً ، وكان يسخر خاصة من الرقص الذي شاع بينهم في عصره على

نحو ما نعرف الآن في حلقات الذكر . يقول :

تزيّنوا بالتصوف عن خلداعٍ فهل رُزّت الرّجّال أو اعتميت^(١)
وقاموا في تواجدهم فداروا كأنهم^(٢) ثمال^(٣) من كُميت^(٢)
ويقول أيضاً :

تستروا بأمورٍ في ديانتهم وإنما دينهم دين الزناديقِ
نكذب العقل في تصديق كاذبهم والعقل أولى بإكرام وتصديق

وهكذا استمر أبو العلاء يرى الدنيا هذه الرؤيا السوداء ، وتجمعت ظلمات كثيرة من حوله بعضها فوق بعض ، فالدنيا آلام وعذاب ونكبات ونوائب ، بل هي شر مستطير يجب أن نتخلص منه فنخرج من هذا العالم الموحش المظلم ، ونستريح من متاعبه وآلامه :

حياتي تعذيبٌ وموتى راحةٌ وكلُّ ابن أنثى في التراب سجينٌ

ولا شك في أن أبا العلاء بتشاؤمه وسخطه على الدنيا والناس من حوله يثير في أنفسنا ضروباً من الشفقة عليه إذ كان يتجرّع الحياة غصصاً خالصة . ولو أنه أخذ نفسه بالرضا والتسليم فافتنع بحظه وحظ الناس من حوله ، وما في دنيانا من نصيب وعذاب لاستراح وأوى إلى ظِلٍّ ظليل ، ولكنه لم يرض ولم يسلم ولم يقتنع فسعرّ نفسه وأودى بها في هذا الجحيم المظلم من الإحساس بالشقاء والتعاسة وما ينطوى فيهما من تشاؤم شديد ، وظلّ في هذا الجحيم يصارع الناس ويصارع الحياة حتى صرعه .

٤

الزوميات وفلسفة أبي العلاء

من يقرأ الزوميات ويتتبع سيرة أبي العلاء يرى أنه كان يسلك منهجاً واضحاً في معيشته وعقله وتفكيره ، فهو يبدأ فيقيد لذائذه ، ويحدّد نفسه بقوانين

(١) راز : اختبر ، اعتمى : اختار . (٢) الكيت : الخمر . ثمال : سكارى .

صارمة في مطعمه وملبسه ، إذ كان يختار خشن الثياب والطعام ، وقَصَّ ذلك في شعره فقال إن طعامه العدس والتين أو كما يسميهما البُلْسُنُ والبَلْسُ فهما يقنعانه ، وهما غذاؤه في حياته ، وهو غذاء يجد فيه راحتته النفسية ، لأنه غذاء زاهد متقشف يرفض لذائد الحياة وما ينطوي فيها من لذائد الطعام :

بُقْنَعَتِي بُلْسُنٌ يُبَارَسُ لِي فَإِنْ أَتَنَيْ حَلَاوَةً فَبَلْسٌ
فَلْسٌ مَا اخْتَرْتُ إِنْ أَرَوْحَ مِنْ يَسَارِ قَارُونَ عَفَّةٌ وَفَلْسٌ^(١)

ويقول الرحالة ناصر خسرو - وقد مرَّ بالمعرة في حياة أبي العلاء - : إنه « تزهد فلبس بسيطاً ولزم بيته وقوته نصفَ مَنْ مِنْ خبز الشعير^(٢) » . ويقول القفطي : « لم يكن أبو العلاء من ذوى الأحوال في الدنيا ، وإنما خُلِّفَ له وقف يشاركه فيه غيره من قومه ، وكانت له نفس تشرفُ عن تحملِ المِنِّ فمشي حاله على قدر الموجود ، فاقْتَضَى ذاك خشنَ الملبوس والمأكَل والزهد في ملاذ الدنيا ، وكان الذى يحصل له في السنة مقدار ثلاثين ديناراً قد رَمَها لمن يُخدمه النصف وأبقى النصف الآخر لهُنَّته ، فكان أكله العدس - إذا أكل - مطبوخاً ، وحلاوته التين ، ولباسه خشن الثياب من القطن ، وفرشه من لباد في الشتاء وحصيرة من البردى في الصيف ، وترك ما سوى ذلك »^(٣) .

وكل هذا يدل على أن أبا العلاء كان يأخذ نفسه بحياة خشنة زاهدة ، ولعل ذلك ما جعله ينفر عن مديح الرؤساء طلباً للجوائز والمكافآت . يقول في مقدمة سقط الزند : « ولم أطرق مسامع الرؤساء بالنشيد ولا مدحت طلباً للشواب ، وإنما كان ذلك على معنى الرياضة وامتحان السُّوس ، فالحمد لله الذى ستر بغُفَّة^(٤) من قوام العيش ، ورزق شعبة من القناعة أوفت على جزيل الوفر » . فهو لا يمدح طلباً للنوال ، وماذا يفيد النوال ؟ لقد رفض كل شيء وعاش عيشة الكفاف والزهد ؛ وكان يصنع ذلك عن عمد وقصد إليه . روى الرواة أن

(١) لس : كل ، ولن : أكل . (٤) الغفة : البلغة من العيش . والسوس :

الطيمة .

(٢) الحشارة الإسلامية لمتز ١١٠ / ٢ .

(٣) نعرف القلاء بأبي العلاء ص ٣١ .

« المستنصر صاحب مصر بذل له ما بييت المال بالمعرة من المال ، فلم يقبل منه شيئاً ، وقال :

لا أَطْلُبُ الأَرْزَاقَ وَالـ مَوْلَى يُفِيضُ عَلَى رِزْقِي
إن أُعْطِيَ بعضَ القسوتِ أعْـ لَمْ أَنْ ذاكَ فوقَ حقِّي ،^(١)

لم يكن أبو العلاء يطلب مالاً ولا عطاءً ، لأنه كان زاهداً في حياته متعشفاً يكفيه القليل الذي يقيم أوده ، أما ما دون ذلك فهو ينبذه ، وماذا نريد من الدنيا وهي تنهى بنا إلى الفناء وتسوقنا إلى الموت سوفاً حاملين ما نحمل من أثقال كروب وآلام ! إن علينا أن نقوى أنفسنا بالزهد حتى نلقى هذا المصير المحتوم :
لا تَشْرُفَنَّ بِدُنْيَا عَنْكَ مُعْرِضَةً فَمَا التَّشَرُّفُ بِالدُّنْيَا هُوَ الشَّرَفُ
واصرف فؤادك عنها مثلما انصرفت فكلنا عن مغانيها سنصرف
يا أمَّ دَفْرٍ^(٢) لحاك الله والدة فبك العناء وفيك الهم والسرف
لو أنك العرس أوقعت الطلاق بها لكنك الأم ما لي عنك منصرف

واستمر أبو العلاء نحو خمسة وأربعين عاماً يصرخ في الناس بهذه الدعوة الحارة إلى الزهد والتعشف ؛ وبدأ بنفسه فسن لها قوانين من الزهد صارمة التزمها طوال حياته ، فلم يتعلق بشيء من زخارف الدنيا وزينتها ، بل رفضها فيما رفض ورفض معها متاع الأولاد والزواج لا لسبب سوى هذا الحرمان الذي كان يأخذ نفسه به ، وفي ذلك يقول :

لو أن بَنِي أَفْضَلٍ أَهْلَ عَصْرِي لَمَا آثَرْتُ أَنْ أَحْظَى بِنَسْلِـ
وفي امتناعه عن الزواج والنسل ما يجعلنا نرى بجانب من تشاومه الأسود الذي ضرب ظلماته على حياته وجميع أفكاره ، ولعل ذلك ما جعله يوصي بأن يُكْتَسَبَ على قبره :

هَذَا جَنَائِهِ أَبِي عَلـ يَـ وَمَا نَجْنَيْتُ عَلَى أَحَدٍ

وحقاً أن أبا العلاء لم يحن على أحد لا من حيث النسل والزواج فقط بل أيضاً من

(١) تعريف القلم بأبي العلاء ص ٢٠١ . (٢) أم دفر : الدنيا .

حيث حاجاته في الحياة فقد كان زاهداً فيها زهداً شديداً ، وكان لا يريد أن يتصل منها بشيء لا بأزواج وأولاد ولا بغير أزواج وأولاد ، وهاجم فكرة الزواج والنسل في شعره كثيراً كقوله الذي أنشدناه :

فليت حواءَ عقيماً غَدَتْ لا تليدُ الناسَ ولا تحبلُ

كان أبو العلاء برماً بالحياة وكان يراها سلسلة آلام ، فأكثر من نقدها ونقد الذين يعيشون فيها . وأعجب بعض الناس هذا النغم الذي يردده أبو العلاء ، وراعهم أنه كان صاحب عقلٍ حُرٍّ بالنسبة لأهل عصره فهو يهاجم أصحاب الأديان ، فذهبوا إلى أنه كان فيلسوفاً ، وحشروه في زمرة الفلاسفة ، ومن العجب أن نجد مثل نيكلسون^(١) وهيار^(٢) يذهبان هذا المذهب ، وليس لرأيهما ولا لمن تبعهما أى دليل على هذه الفلسفة إلا إذا كنا نعد كل زاهد يدعو إلى الزهد والتقشف في الحياة فيلسوفاً . وزُهد أبي العلاء وما يُطَوَّى فيه من نظر جرىء إلى مسائل الدين لا يكتفى لنعده فيلسوفاً بالمعنى اليوناني لهذه الكلمة إنه لم يُعرَفْ عنه أنه كان ملخصاً للفلسفة اليونانية على نحو ما صنع الفارابي وغيره من جماعة الفلاسفة المسلمين ، وهو أيضاً لم يعرف عنه أنه نتمى مذهباً من مذاهب الفلسفة اليونانية ، ولذا كان من الخطأ أن يجعل بعضُ النقاد أبا العلاء فيلسوفاً بالمعنى اليوناني لهذه الكلمة ، وهو لم يلخص الفلسفة اليونانية فضلاً عن أن يكون من المنتمين لها ولا كان من المتعلقين بمذهب من مذاهبها .

وأكبر الظن أن شبهة فلسفة أبي العلاء جاءت من أنه كان نباتياً يحرم على نفسه أكل اللحم واللبن والبيض والسّمك وعسل النحل ، وفي ذلك يقول :

غَدَوْتُ مريضَ العقل والرأى فالتقتى لتعلمَ أنباء الأمور الصحائح
فلا تتأكلنْ ما أخرجَ الماءُ ظالماً ولا تبغِ قوتاً من غريض الذبائح^(٣)

Huart, Littérature Arabe, p. 99. (٢)

(٣) الغريض : الطير .

Nicholson, A Literary History of (١)

the Arabs, p. 313.

وَأَبْيَضَ أَمَّاتٍ أَرَادَتْ صَرِيحَهُ لِأَطْفَالِهَا دُونَ الْغَوَانِي الصَّرَائِحِ ^(١)
وَدَعُضْرَبَ النَّحْلَ الَّذِي بَكَرَتْ لَهُ كَوَاسِبٍ مِنْ أَزْهَارٍ نَبَتِ فَوَائِحِ ^(٢)

والمراد بالأبيض اللبن .

والمعروف أن أبا العلاء ترك أكل اللحم ومشتقاته رحمة بالحيوان . روى الرواة أن سائلاً سأله : « لم لا تأكل اللحم ؟ فقال : أرحم الحيوان ، قال : فما تقول في السباع التي لا طعام لها إلا لحوم الحيوان ؟ فإن كان الخالق الذي دبّر ذلك فما أنت بأرأف منه ، وإن كانت الطبائع المحدثّة لذلك فما أنت بأحذق منها ، ولا هي أنقص عملاً منك » . ويعلق ابن الجوزي على هذه الرواية فيقول : « لقد كان يمكنه أن لا يذبح رحمة فأما ما ذبحه غيره فأى رحمة قد بقيت في ترك أكله » ^(٣) . على كل حال كان أبو العلاء نباتياً وقد صدّ عن أكل اللحم ودعا إلى ذلك ، وله حوار طريف مع داعي الدعاة في هذه المسألة يرجع إليه القارئ في ترجمته بياقوت ، ولكن هل هذه النباتية في أبي العلاء تجعلنا نزعّم أنه فيلسوف ؟ إنها طريقة في الحياة وليست طريقة في التفكير . على أننا إذا أردنا تصحيح القياس وجب لكي نثبت فلسفته عن هذه المقدمة أن نكون على يقين من أن هذه النباتية يونانية أو أنها مذهب فلسفي من مذاهب اليونان ، وليست النباتية من مذاهب اليونان ولا من فلسفتهم ؛ إنما هي مذهب هندي يرجع إلى البراهمة ، وقد قصّ علينا ذلك كل من ترجموا لأبي العلاء ، يقول ابن الأنباري : « يُحكى عنه أنه كان برهمنياً وأنه وُصِفَ لمريض فرّجٌ ، فقال : استضعفوك فوصفوك » ^(٤) ويقول ابن الجوزي : « كان ظاهراً أمر أبي العلاء يدل على أنه يميل إلى مذهب البراهمة ، فإنهم لا يرون ذبح الحيوان ويحجّدون الرسل » ^(٥) ويقول ياقوت عنه : « كان متهماً في دينه ، يرى رأى البراهمة : لا يرى إفساد الصورة ، ولا يأكل لحماً ، ولا يؤمن بالرسل والبعث والنشور » ^(٦) . ويقول أبو الفداء :

(١) صريحه : خالصه . الصرائح : الجيلات .
(٢) الضرب : العمل الأبيض الثقيل .
(٣) تعريف القلاء بأبي العلاء ص ١٩ .
(٤) نزهة الألبا في طبقات الأدبا لابن الأنباري (طبع مصر) ص ٤٢٧ .
(٥) تعريف القلاء بأبي العلاء ص ١٩ .
(٦) المصنوع نفسه ص ٤٦ .

«نسب أبو العلاء إلى التمثه بملذهب الهنود لتركه أكل اللحم خمساً وأربعين سنة ، وكذلك البيض واللبن ، وكان يحرم إيلام الحيوان»^(١) . ويقول ابن فضل الله العنمرى : «ترك أبو العلاء أكل لحوم الحيوان وعموم ما يجرى مجراها من الأعسال والألبان وما إلى هذا إلى رأى الحكماء ! وقال بملذهب البراهمة فى تجنب إراقة الدماء»^(٢) . ويقول السلى : «من عجب رأى أبى العلاء تركه تناول كل مأكول لا تنبته الأرض شفقة على الحيوانات حتى نسب إلى التبرهم ، وأنه يرى رأى البراهمة فى إثبات الصانع وإنكار الرسل ، وفى شعره ما يدل على هذا المذهب»^(٣) . وواضح من هذه النصوص أن العرب لم يصلوا بين نباتية أبى العلاء وفلسفة اليونان ، إنما وصلوا بينها وبين التبرهم والبراهمة ، فهى ليست شيئاً يونانياً ، ومن الخطأ أن يعتمد عليها بعض الباحثين فى إثبات فلسفة أبى العلاء ، وهى لا تمت مباشرة إلى اليونان وفلسفتهم .

والحق أن أبا العلاء ليس فيلسوفاً بالمعنى اليونانى لهذه الكلمة إلا إذا توسعنا فى معناها وجعلنا كل شخص يفكر تفكيراً حراً فيلسوفاً أى محباً للحكمة ، آخذاً بقوانين العقل غير متقيد بعرف الناس ولا بما يعتقدون من آراء وأفكار . إذن يكون أبو العلاء فيلسوفاً ، ومن أهم ما يميزه ما نراه عنده من تشاؤم شديد ، فالعالم ملىء بالشر وأيضاً ما نراه عنده من شكوك .

يقول التبريزى : «إن أبا العلاء سألنى يوماً ما الذى تعتقد ؟ فقلت فى نفسى : اليوم أقف على اعتقاده ، فقلت له : ما أنا إلا شاك ، فقال : وهكذا شيخك»^(٤) . وأقر أبو العلاء بهذا الشك فى إحدى رسائله إلى داعى الدعاة إذ يقول : «قد بدأ المعترف بجهله المقر بحيرته والداعى إلى الله سبحانه أن يرزقه ما قل من رحمته»^(٥) . ويظهر أنه كان لحنة أبى العلاء فى بصره أثر فى تكييف هذا الشك العلائى ، فقد كان يضيق بما أصابه من هذا الشر فى بدء حياته ولم يستطع له

(١) انظر المختصر فى أخبار البشر لأبى الفدا

فى حوادث ٤٤٩ .

٢٠٤/١ .

(٤) معجم الأدباء (طبعة مرجليوث) ١/١٧١ .

(٥) معجم الأدباء ١/١٢٠ وانظر أيضاً

ص ٢٠٤ .

(٢) تعريف القلاء بأبى العلاء ص ٢١٧ .

(٣) لسان الميزان لابن حجر (طبع حيدرآباد)

تفسيراً فرجع يشك في بعض الحقائق ، حتى ليشك في الشك نفسه ، وهذا مصدر ما نجد عنده من تناقض يعترى آراءه . وليس من شك في أن اللزوميات ترينا أبا العلاء حائراً حيرة شديدة ، فالدنيا كلها وما وراءها ظلام وسواد ولُجَجٌ واسعة من الحيرة : الحمد لله قد أصبحتُ في لُجَجٍ مُكابداً من هموم الدهر قاموساً^(١)

واتسعت هذه اللجج عليه ولم يستطع أن يقاومها ولا أن يخرج منها ، فكث فيها تأمهاً حائراً ، واستمرَّ يقص علينا في لزومياته قصة هذا الطوفان ، فقد أطبقت عليه الأمواج من كل جانب ، وكأنا أفسدت عليه جميع الطرق والمناهج :
قد ترامت إلى الفساد البرايا واستوت في الضلالة الأديانُ
أنا أعمى فكيف أهدى إلى المنى هجج والناس كلهم عُميانُ

ولم يستطع أبو العلاء حقاً أن يهتدى إلى المنهج في كثير من المسائل والمشاكل فشك واتسع عليه الشك حتى جعله لا يؤمن بيقين ، وعبر عن ذلك في مراثيته لأبيه تعبيراً واضحاً ، إذ يقول :

طلبت يقيناً من جهينة عنهم ولم تُخبرني يا جهين سوى الظن^(٢)
فإن تعهدني لا أزال مسائل فأنى لم أعط الصحيح فأستغنى
ويقول أيضاً :

أما اليقين فلا يقين وإنما أقصى اجتهادي أن أظن وأحدس
فأبو العلاء يطلب اليقين فلا يجد إلا الظن والحدس ، وإذن فن الخطأ أن يأتي باحث فيراه يقول رأياً فيظنه يقيناً ، ثم يراه يخرج عنه فيقول : إنه مضطرب متناقض ، فإن أبا العلاء لم يكن صاحب يقين في رأى من الآراء ، بل هو صاحب ظن وحده من شك ، وهو يعمم هذا الشك في كل شيء ، سوى إيمانه بربه ، إذ يقول :

أُثْبِتَتْ لِي خَالِقًا حَكِيمًا وَلَسْتُ مِنْ مَعْشَرِ نُفَاةٍ
فَأَبُوا الْعِلَاءَ لَمْ يَكُنْ يَشْكُ فِي رَبِّهِ إِذْ كَانَ يَرَى كُلَّ شَيْءٍ حَوْلَهُ يَشْهَدُ بِوُجُودِهِ ،
وَهُوَ كَذَلِكَ لَمْ يَكُنْ يَشْكُ فِي عَقْلِهِ ، بَلْ لَقَدْ كَانَ يُؤْمِنُ بِهِ إِيْمَانًا شَدِيدًا ، يَقُولُ
فِي بَعْضِ شَعْرِهِ :

كَذَبَ الظَّنُّ لَا إِمَامَ سِوَى الْعَقْلِ لِي مُشِيرًا فِي صَبْحِهِ وَالْمَسَاءِ
وَيَقُولُ أَيْضًا :

وَشَاوَرَ الْعَقْلَ وَاتْرَكَ غَيْرَهُ هَدْرًا فَالْعَقْلُ خَيْرٌ مُشِيرٌ ضَمَمَهُ النَّادِي
إِلَّا أَنْ هَذَا الْعَقْلُ كَانَ قَاصِرًا وَلَمْ يَسْتَطِعْ أَنْ يَفْسِرَ لَهُ أَسْرَارَ الْكَوْنِ وَمَا فِيهِ
مِنْ حَقَائِقِ الْخَيْرِ وَالشَّرِّ وَمِنْ هُنَا اعْتَرَفَ كَمَا مَرَّ بَنَا آتِفًا أَنَّهُ لَا يَكَادُ يَوْجَدُ يَقِينٌ
وَأَنْ مَبْلَغَ عِلْمِ الْإِنْسَانِ أَنْ يَظُنَّ وَيُحَدِّسَ ، وَكَأَنَّ الْعَقْلَ يَضْطَرُّ أحيانًا إِلَى التَّوَقُّفِ
دُونَ الْيَقِينِ عِنْدَ أَسْوَارِ الظَّنِّ وَالْحَدْسِ . وَآمَنَ خَاصَّةً فِي الْمَسَائِلِ الشَّرْعِيَّةِ أَنَّ الْعَقْلَ
يَنْبَغِي أَنْ لَا يَجْمَعَ وَأَنْ لَا يَحَاوِلَ الْخُرُوجَ عَلَى الشَّرْعِ بَلْ يَكُونُ تَابِعًا لَهُ ، يَقُولُ :
وَجَدْنَا اتِّبَاعَ الشَّرْعِ حَزْمًا لَدَى النُّهَى وَمَنْ جَرَّبَ الْأَيَّامَ لَمْ يَنْكُرِ النَّسْخَ
وَقَدْ تَوَقَّفَ بَعْضُ الْبَاحِثِينَ عِنْدَ آيَاتٍ فِي الزُّوْمِيَّاتِ رَأَاهُ فِيهَا يَهَاجِمُ الدِّيَانَاتِ
فَظَنَّ أَنَّهُ يَهَاجِمُهَا حَقًّا ، وَهُوَ إِنَّمَا يَهَاجِمُ أَصْحَابَهَا ، يَقُولُ :
كَهَفَتِ الْحَنِيفَةُ وَالنَّصَارَى مَا اهْتَدَتْ وَيَهُودُ حَارَتْ وَالْمَجُوسُ مُضَلَّلَةٌ
إِثْنَانِ أَهْلُ الْأَرْضِ ذُو عَقْلٍ بَلَا دِينَ وَآخَرُ دِينٌ لَا عَقْلَ لَهُ
وَيَقُولُ :

دِينَ وَكَفَرُ وَأَنْبَاءُ تُقَالُ وَفُرُ قَانَ يَنْصُ وَتَوْرَاةُ وَإِنْجِيلُ
فِي كُلِّ جِيلٍ أَبَاطِيلُ مَلْفَقَةٍ فَهَلْ تَفَرَّدَ يَوْمًا بِالْهُدَى جِيلُ

وَوَاضَحٌ أَنَّ أَبَا الْعِلَاءِ إِنَّمَا يَهَاجِمُ فِي الْبَيْتَيْنِ الْأَوَّلِينَ أَصْحَابَ الدِّيَانَاتِ الَّذِينَ
تَوَزَعَتْهُمْ الْفُرْقُ وَالْأَهْوَاءُ فَأَهْدَرُوا عُقُولَهُمْ ، حَتَّى عَمَتِ الْحَيْرَةُ وَالتَّبَسُّ الْأُمُورُ ،
وَهُوَ فِي الْبَيْتَيْنِ الثَّالِيَيْنِ إِنَّمَا يَنْصُ عَلَى أَنَّهُ لَا يَوْجَدُ جِيلٌ يَخْلُو مِنَ الْكُفْرِ وَالضَّلَالِ .
وَلَيْسَ فِي ذَلِكَ هَجُومٌ عَلَى الْأَنْبِيَاءِ وَلَا هِجَاءٌ كَمَا ظَنَّ بَعْضُ الْمَعَاصِرِينَ .

ولا نستطيع أن نخرج من كل ذلك بأن أبا العلاء كان زنديقاً أو ملحداً كما قال بعض القدماء ، والواقع أنهم تطرفوا حينها أضافوا إلى أبي العلاء الزندقة والإلحاد ملتمسين ذلك في أبيات حملوها على معنى مخالف لما قصده ، وهي قليلة جداً في لزومياته ، إذ كثرتها تحميد وتقديس وتمجيد في الله . على أننا إذا تطرفنا مع هؤلاء السابقين وجعلنا أبا العلاء زنديقاً أو ملحداً لم يكن هناك ما يبرر أن نزعّم بأنه فيلسوف ؛ لأن الإلحاد والزندقة ليسا هما الفلسفة فالفلسفة شيء والإلحاد والزندقة شيء آخر ، وإلا سقط من تاريخ الفلسفة كثير من الفلاسفة المسيحيين والمسلمين .

والحق أن أبا العلاء كان مفكراً حر الفكر وكان زاهداً صادق الزهد وكان شديد التشاؤم غير أنه لم يستطع أن يخرج من ذلك إلى إحداث نظرية معينة أو منهج معين يمكن أن نسميه « المنهج الفلسفي لأبي العلاء » إلا إذا كنا ممن يلتقطون بعض الأقوال للشعراء ويحاولون أن يحملوها أكثر من مداولها ، ثم يستخرجوا لم فلسفة ذات أصول وفروع متشابكة . ونحن بهذه الطريقة نستطيع أن نجعل أبا العلاء فيلسوفاً ، كما نستطيع أن نجعل المتنبي وأبا تمام وأبا العتاهية فلاسفة بأفكار معبودة وآراء محصورة جاءت في أشعارهم . والحق أن ذلك كله مبالغة في البحث يؤدي إليها عادة غلو الباحث في الإعجاب بالشاعر الذي يبحثه ، وكان من حسن حظ أبي العلاء أن غالى كثير من المعاصرين الذين عُنوا ببحثه ، فاثبتوه فيلسوفاً لما رأوا عنده من تشاؤم وحيرة وشك وزهد ، ولكن هل يكنى التشاؤم أو الزهد أو الحيرة لنعد شخصاً فيلسوفاً ؟ أما نحن فلا نشك في أن أبا العلاء لو كان فيلسوفاً حقاً لفلسف تشاؤمه في الحياة فجعله في شكل كلية عامة ، وطبق هذه الكلية على الجزئيات المختلفة تطبيقاً شاملاً ، إذن كان يتساءل كيف نحكم على الأشياء وما أدواتنا في المعرفة ، هل هي الحس أو الفكر أو هما جميعاً . ولكنه لم يصنع شيئاً من ذلك ، إنما كل ما صنعه أنه استراح إلى العقل في الحكم على الأشياء وألقى عليه العبء كله ، ولو أنه صاحب عقل فلسفي لشك في هذا العقل نفسه وامتنحه وأخضعه للتجربة على نمط ، يحل فيه المعرفة في الطبيعة وما وراء

الطبيعة . وكنا نتنظر منه أن يتساءل هل يمكن للعقل أن يعرف ما وراء الطبيعة من مسائل البعث والنشور أو لا يمكن ؟ وإذا ثبت إمكان ذلك فهل طريقنا إليه العقل أو الشعور ؟ وهل يمكن للعقل أن يحكم في قضايا ما وراء الطبيعة كما يحكم في قضايا الطبيعة ؟ وهل أحكام العقل المجرد تكون صواباً دائماً ، أو أنها معرضة للخطأ ؟ كل ذلك لا نجد له أثراً عند أبي العلاء لأنه لم يكن فيلسوفاً بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة ، وآية ذلك أنه لم يترك أى نظرية فلسفية معللة أو موضحة ، وكيف له بصنوع نظريات ؟ إنه لم يكن يفكر التفكير الفلسفى الذى يقوم على صنع كليات ، إنما كان يفكر تفكيراً أدبياً يقوم على تشاؤم وسخط ، وهو يعرض هذا التفكير فى آراء متفرقة وأفكار مفككة ، لا يطردها لها نظام ولا سياق فكرى متماسك .

٥

صياغة اللزوميات

من يقرأ اللزوميات وينظر فيها نظرة فنية من حيث الصياغة والتنسيق يلاحظ أن جوانب كثيرة منها واهية ، إذ استغرقها أبو العلاء بالتكرار حتى كاد أسلوبه أن يسقط فى غير موضع من مواضعها ، نعم إنه وفق فى بعض أبياتها ولكن الكثرة الغالبة يعمها الإسفاف والضعف ، وكأنى به نسي أسلوب الشعر الذى كان يعرفه فى سقط الزند ، وهل يستطيع الإنسان أن يؤمن بأن اللزوميات أنشأها أبو العلاء بعد ديوان « سقط الزند » بنفس صورة صياغته؟! على أنه ينبغي أن نعرف أن سقط الزند لا يعتبر مثلاً أعلى فى الصياغة الفنية للشعر العربى ، فديوان كديوان المتنبي يتفوق عليه فى هذا الجانب ، ولعله من أجل ذلك كان يسميه أبو العلاء « معجز أحمد » ، واستمر فى سقط الزند دون هذا المعجز إلا فى مراثيه ، فقد أظهر فيها تفوقاً نادراً من حيث الصياغة وخاصة مراثيه :
غَيْرُ مُجَدِّ فِي مَلَى وَاعْتِقَادَى نَوْحُ بَاكِ وَلَا تَرْتَمُ شَادِ

وإن هذه القصيدة لتفوق على كل ما كتبه فى لزومياته ، ولعلنا لا نبالغ إذا

قلنا إنه يسود فيها الخلل والضعف في البناء . وكان القدماء أنفسهم يعرفون فرق ما بين الديوانين؛ فالذهبي يقول إن السَّقْطَ جيد بخلاف اللزوميات^(١) ، وفي غير موضع نجدهم يشيدون بالسقط^(٢) ، وحقاً ما يقوله «نيكلسون» من أن أبا العلاء يدين شهرته في المشرق إلى مجموعة أشعاره الأولى المسماة بسقط الزند^(٣) ، فإن أبا العلاء الشاعر إنما نلقاه في السقط ، أما في اللزوميات فلا بد من إضافة وصف آخر غير وصف الشاعر ، نسميه أبا العلاء الواعظ أو الزاهد أو المتشائم أو نحو ذلك من أوصاف تعبر عن موضوع الديوان ، أما كلمة الشعر والشاعر فمن الصعب أن نضيفهما إليه . يمكن أن نسميه الناظم ولكن من الصعب أن نعطيه لقب الشاعر ، أو نسمى ما في اللزوميات شعراً ، وربما كان ذلك يرجع من بعض الوجوه إلى أنه لم يتأن ولم يتمهل في صنع اللزوميات . روى ابن فضل الله العمري في مسالك الأبصار عن بعض القضاة أنه قال : « بينا أنا عند أبي العلاء المعري في الوقت الذي يُسملي فيه شعره المعروف بلزوم ما لا يلزم ، فأملئ في ليلة واحدة ألبي بيت . كان يسكت زماناً ثم يملئ قريباً من خمسمائة بيت ثم يعود إلى الفكرة والعمل إلى أن أكمل العدة المذكورة »^(٤) . وقد سقنا هذه الرواية لندل بها على أن أبا العلاء لم يكن يعنى بتجويد شعره وتحجيره في اللزوميات فهو لا يعطيه المهلة الكافية للصقل والانتخاب والتنقيح ، ثم التأليف والتنسيق ، فخرج شعره مهلهلاً ضعيف النسيج ليس فيه شيء من حبكة التعبير ولا جمال التصوير إلا في القليل الأقل . وليس هذا فقط هو كل الأسباب ، فهناك سبب آخر ربما كان أهم من السبب السابق ، وهو الطريقة التي أخرج بها أبو العلاء لزومياته ، أو بعبارة أدق الغاية التي أرادها للزومياته ، فقد كان — فيما يظهر — يريد أن يخرجها في شكل خطب وعظ وإرشاد ؛ يقول في مقدمتها : « إنها تمجيد لله الذي شرف عن التمجيد ووضع المِنَّنَ في كل جيد ، وبعضها

(١) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٣١٨ . (الطبعة العربية) ص ٣٨١ .

(٢) الأنساب للسماعني ص ١١٠ . (٤) تعريف القدماء بأبي العلاء ص ٢٤٩ .

(٣) المجلد الأول من دائرة المعارف الإسلامية

تذكير للناسين وتنبيه للرقدة الغافلين وتحذير من الدنيا . فهو يقصد بها إلى الوعظ ، وهي لذلك تمتلئ بما تمتلئ به أساليب الوعظ من التكرار المُمِل ، ومن أجل ذلك كنا نشعر حين قراءتنا للزوميات بمثل وسأم شديد ، لأن الشاعر يتنقل بين أفكار يبدئ فيها ويعيد ، وقد أخرجها في أسلوب واهٍ ، ليس فيه جمال فني ولا طرافة فنية إلا قليلاً .

والحق أن أبا العلاء لم يستطع أن ينهض بالصياغة الفنية في لزومياته إذ كان يعتمد على تكرار الأفكار ، وإن الإنسان ليخيل إليه أن هناك مجموعة من الأفكار ما يزال ينظمها أبو العلاء على قواف وحروف مختلفة ، وهو يغير في القافية أو في الحرفين الأخيرين ، ولكنه قلما حاول أن يغير في المعاني والأفكار ، ولذلك يستطيع الباحث أن يقرأ طائفة من مقطوعات الزوميات ويترك الأخرى ، لأنه قلما يجد جديداً إلا ما يخضع له أبو العلاء من قيود في ألفاظه وقوافيه .

ليس في الزوميات غالباً جمال في الصياغة ولا تنوع في الأفكار ، إنما فيها بدء وإعادة وتكرار غريب للمعاني ، وهي معان عامة وكثيرة ما ينقصها العمق والابتكار ، وما يزال المعرى ينظمها على حرف من الحروف كالباء ثم يعود إلى حرف آخر كالتاء ، وهو ينظمها مرة على حرف الباء أو غيرها مضمومة ، ثم يعود مرة أخرى أو مراراً فينظمها على حرف الباء أو غيرها من الحروف مكسورة أو منصوبة أو ساكنة . ومن أجل ذلك التكرار والإعادة كنا نمل متابعة أبي العلاء في لزومياته ، إذ ما يزال يجتر أفكاراً محفوظة يكررها على قواف وأوزان مختلفة . ولعل مما يصور ذلك تصويراً واضحاً رسالته المسماة باسم «ملقى السبيل» حيث نجده يصوغ المعنى ثراً ، ثم يصوغه شعراً على هذا النمط ، إذ يقول : « كم يجنى الرجل ويخطيء ، ويعلم أن ختفه لا يبطئ :

إِنَّ الْأَنْفَامَ لَيُخْطِئُوْنَ نَ وَيَغْفِرُ اللَّهُ الْخَطِيئَةَ

كَمْ يَبْطِئُونَ عَنِ الْحَمِيهِ لَ وَ مَا مِنْبَاهُهُمْ بِطِيئُهُ ،

وعلى هذه الصورة التي نجدها في «ملقى السبيل» كان أبو العلاء ينظم في لزومياته ولم يكن ينظم المعنى ثراً ، ثم ينظمه شعراً ، بل كان ينظمه شعراً ، ثم يعود

فينظمه أيضاً شعراً ، ولكن على قافية جديدة ، وقيود لفظية جديدة ، وهذا كل ما يصنعه من تغيير ، وهو تغيير قلما يضيف طرافة في التفكير، إذ يُدخل عليه أبو العلاء هذا التكرار الذى يصيب الصياغة في اللزوميات بضروب واسعة من الابتذال .

وأكبر الظن أننا لا نبتعد حين نقول إن أبا العلاء كان واعظاً في لزومياته، ولذلك لم يحسن صوغ أفكاره في الأساليب الخاصة بالشعر ، لأن الوعظ من طبيعته التكرار ، وهو يلائم النثر ، ولا يلائم الشعر ، ومن ثَمَّ كان الخطباء والوعاظ يتخذون النثر أداة للتعبير عن أفكارهم ومعانيهم المكررة، فإذا جاء خطيب أو واعظ واتخذ الشعر أدواته في الخطابة أو الوعظ كان لا بد له أن يسقط في استخدام هذه الأداة الجديدة مهما تكن قدرته البيانية . ومن أجل ذلك لم يكن غريباً أن نجد أبا العلاء يخفق في استخدام الشعر أداة لوعظه وتشاؤمه الذى نعرفه في اللزوميات ، وخاصة أنه أطال هذا الوعظ والتشاؤم وامتدَّ به نفسه إلى عشرات الصفحات بل مئات الصفحات ، فبدأ في أساليبه هذا الانهيار والسقوط وما يتبعهما من ابتذال ، بحيث لا نجد ما يعجب حاستنا الفنية إلا في النادر ، فالأفكار عارية لا يحول بينها وبين الإسفاف حائل ، ولذلك قلما نحس في أثناء قراءتنا اللزوميات ببهجة فنية، إذ لم يستطع أبو العلاء أن ينهض بصياغتها إلا هذا النهوض القاصر الذى يعود بالشعر وكأنه يشبه أساليب الوعظ والإرشاد .

٦

اللوازم الدائمة في اللزوميات

لم يوفر أبو العلاء مجهوداً واسعاً في إحكام صياغته ، إذ كان مشغولاً عنها بعُقْدِ ولوازم غريبة في لزومياته، فهو يصعب على نفسه الممرات إلى شعره، ويتقيد بلوازم دائمة يتبّعها في صناعته . ولعل أهم هذه اللوازم ما أشار إليه في مقدمة ديوانه إذ يقول : « وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كُلف، الأولى أنه بتنظيم حروف المعجم عن آخرها ، والثانية أنه يجيء رَوِيُّه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك ، والثالثة أنه لزم مع كل رَوِيٍّ فيه شيء لا يلزم من باء أو

تاء أو غير ذلك من حروف « . ونحن نلغنت من هذه الكلف إلى أن اللزوميات ليست ديواناً بالمعنى المألوف عند العرب ، ولعل ذلك ما جعل أبا العلاء يسميها في مقدمته لها تأليفاً ، وسمّاها مرة أخرى كتاباً ، وحقاً إنها أُلِّفَتْ على شكل التأليف والكتب ، فقد قُسِّمَتْ إلى أبواب وقسمت الأبواب إلى فصول وهل هناك ديوان قبل اللزوميات نُظِمَ شعراً ووُزَّعَ — على هذا الطراز — إلى أبواب وفصول كما يصنع أصحاب النثر بيتاً ليفهم وكتبهم ؟ !

ومهما يكن فاللزوميات أول ديوان في اللغة العربية يؤلّف على طريقة خاصة يذكرها الشاعر في مقدمته ويطبّقها على أبياته بيتاً بيتاً . وهذه الطريقة يحددها أبو العلاء بثلاث كُلفٍ ، ولكن لنحذر هذا التحديد ، فهي أكثر من ذلك وأوسع . ولست أجد كلمة تعبر عن هذه الكلف الكثيرة ككلمة اللزوميات التي يظهر أنها استعيرت للديوان من كتب المناطق لتدل على ما فيه من نسب ومعادلات بين ألفاظه وقوافيه . وإذن فتصنع المعرى في اللزوميات لا يقف عند الكلف العروضية بل يتعداها إلى كلف أخرى كان يشغل بها هذا الفراغ الطويل الذي امتدّ إلى نحو خمسين عاماً قضاها حسيب بيته ونظره وأفكاره المظلمة في الحياة والكون ، وعبر عن ذلك أجمل تعبير ، إذ يقول :

أراني في الثلاثة من سجونى فلا تسأل عن الخبر النسيث^(١)
لفقدى ناظرى ولزوم بيتى وكون النفس فى الجسم الخبيث

وذهب يحبس أفكاره في هذه السجون العروضية السابقة ولم يكتف بها إذ أراد أن ينوع فيها كما تنوعت سجونته ، واستعان بثقافته على ما يريد من هذا التنوع . ولعل أهم ثقافة سجن في قيودها آثاره هي الثقافة اللغوية ، إذ نراه يتصنع الإغراب في ألفاظه ، وعمّم ذلك في جميع أشعاره وكتاباتة ، حتى يشعر الإنسان في أحوال كثيرة بأنه يقرأ في متن من متون اللغة العويصة ، ولقد كان المظنون أن يتعد بهذا الإغراب في اللغة عن اللزوميات ، فإن ما فيها من وعظ لا تلائم الألفاظ الغريبة إذ هو يوجّه عادة إلى الجماهير وهي لا تعرف

(١) النسيث : الخفى .

الألفاظ العويصة ، ولكن أبا العلاء اتخذ هذه الألفاظ الغريبة لازمة دائمة في صناعة لزومياته ولم يستطع أن يتخلص منها ، وقد أضاف إليها لازمة أخرى دائمة هي لازمة الجناس .

ولعل من الطريف أن أبا العلاء استطاع أن يستخدم هذا الجناس استخداماً مزدوجاً فهو يأتي به غالباً ليعبر عن جناس من جهة وليعبر عن لفظ غريب من جهة أخرى . كان أبو العلاء يستخدم الجناس استخداماً لغوياً يريد به أن يدل على مهارته في اللغة قبل أن يدل على مهارته في استخدام لون قديم من ألوان التصنيع . ولم يكتف أبو العلاء بما أحدثه بين الجناس والألفاظ الغريبة من مزاجية ، بل راح يصعب على نفسه ، إذ نراه يطلبه بين حششو البيت وثقافته ، حتى يحدث هذه القيم المعقدة في قوافيه ؛ فهو يلتزم فيها حرفين أو أكثر ، وهو يلتزم فيها اللفظ الغريب ، وهو أخيراً يلتزم الجناس بينها وبين ألفاظ البيت ، أرأيت إلى هذا التعقيد ؟ إنه تعقيد ينسبنا تعقيد المتنبي للموسيقاه الداخلية الذي عرضنا له في غير هذا الموضع ، بل هو ينسبنا تعقيد المهلبى للملاعقه في طعامه ؛ فالمهلبى إنما كان يكرر الوسيلة فقط ، أما أبو العلاء فإنه يستطيع أن يعقدها تعقيداً شديداً على هذا النمط الذي نقرؤه في هذه الأبيات :

عَدِ بِرَى مِنَ الدُّنْيَا عَرَّتْنِي بِظَلَمِهَا	فَتَمْنَعُنِي قُوَّتِي لَتَأْخُذَ قُوَّتِي
وَجَدْتُ بِهَا دِينِي دَنْبِيًّا فَضَرَّتْنِي	وَأَضَلَّتْ مِنْهَا فِي مَرُوتٍ مُرَّرْتِي (١)
أُخُوتُ (٢) كَمَا خَاتَتْ عُقَابٌ لَوَاتْنِي	قَدَرْتُ عَلَى أَمْرِ فَعُدَّ أُخُوتِي
وَأَصْبَحْتُ فِي تِيهِ الْحَيَاةَ مَنَادِيًّا	بَارَفَعُ صَوْتِي أَيْنَ أَطْلُبُ صَوْتِي (٣)
وَمَا زَالَ حُوتِي (٤) رَاصِدِي وَهُوَ آخِذِي	فَمَا لَمَتَابِي لَيْسَ يَغْسِلُ حُوتِي
رَأَيْتُ رَبَّ النَّاسِ فِيهَا مُتَابِعًا	هَوَايَ فَوَيْحِي يَوْمَ أَسْكُنُ هَوَاتِي
أَبُوتَكَ (٥) يَا إِيْمِي وَمَنْ لِي بِأَنْتِي	أَتَيْتَكَ فَاشْكُرْ لَا شَكَرْتَ أَبُوتِي

فَأَنْتَ تَرَاهُ يَجَانِسُ جَنَاسًا غَرِيبًا بَيْنَ الْقَوَافِي وَحَشَشُو الْبَيْتَ ، وَكَأَنَّ أَبَا الْعَلَاءِ

(١) مروت جمع مرت : الأرض لا نبات فيها .
(٢) أخوت : أنقض .
(٣) الصوة : المنارة يهتدى بها .
(٤) الحوت : سواد الإثم .
(٥) أبوتك : صرت لك أبا .

يسكره الألفاظ إكراهاً على أن تؤدَّى هذا الجناس المفتعل الذى لا يحوى جمالاً ولا روعة فنية ، وأى جمال أو روعة فنية فى المجانسة بين قوت وقوتى ومروت ومروتى وأخوت وأخوتى وصوتى وصوتى وحوتى وحوتى وهوى وهوى وأبوت وأبوتى؟ لكأنما عجز الشعر فى هذه العصور عن أداء الجناس القديم الذى كنا نجده فى القرن الثالث إلا أن يخرج إلى هذه الفنون من الالتواء والتعقيد . وانظر إلى الواو المشددة التى ختم بها أبو العلاء أبياته ، فإنها تُظهرنا على صناعته فى اللزوميات ، إذ كان يريد أن يثبت مهارته فى النظم على جميع الحروف ، فإذا هو يقع فى مثل هذه الواو المشددة الغريبة ، ولكن أى غرابة فيها ؟ ألا أنها تحوى تعقيداً وتصعباً ؟ لقد كان التعقيد والتصعيب بدع هذه العصور ، فما يزال الشاعر يصعب فى فنه ووسائله وأبوابه التى يدخل منها إلى صناعته ، فإذا أبو العلاء يطلب النظم على جميع الحروف ساكنة ومتحركة حركاتها المختلفة ، ولكنه لا يزال يجد سهولة فى الممرات التى ينفذ منها إلى شعره ؛ وإذن فليصعب على نفسه أكثر من ذلك ، وليطلب المجانسة بين القافية وحشو البيت حتى يحدث صعوبة ، لعل أحداً لا يستطيع أن يقلدها فى فنه ، أو يحاكيها فى نماذجها . وكأنى به رأى أن هذه الصعوبة لا تزال فى دائرة الإمكان فحاول أن يدخلها فى دائرة المستحيل قليلاً ، وما تطور الشعر عنده إن كانت وسائله لا يزال يقدر عليها غيره من الشعراء ؟ إن الفن الصحيح فى رأيه هو الذى تتميز وسائله وأدواته بالعسر والمشقة ، فإذا كان يحسن بالشاعر أن يجانس بين القافية وبين لفظة فى البيت فليطلب ذلك فى مكان يتعسر على غيره ولا ينقاد له . كان ذلك يدور بنفس أبي العلاء فذهب يبحث كيف يستحدث فى الجناس صعوبة تبلغ به ما يريد من العسر والمشقة ، وهما به بحثه بعد كثير من التجربة والاختبار إلى أن الحيز الذى يستطيع به أن يشق على نفسه وغيره بوضع جناسه فيه هو أول البيت وآخره ، فهو لا يجانس بين القافية وحشو البيت ، فإن هذا الجناس ربما كان لا يزال ممكناً ، إنما هو يجانس بين القافية وبين أول لفظة فى البيت كما نرى فى مثل قوله :

أتراك يوماً قائلاً عن نية خلصت لنفسك بالجوج تراك^(١)

أَدْرَاكَ^(١) دهرُك عن تُقَاكَ بجهدِه
فَدْرَاكَ من قبل الفواتِ دَرَاكَ
أَبْرَاكَ^(٢) ربُّك فوق ظهرِ مطيَّةٍ
سارت لتبلغ ساعة الإبراكِ
أفراكنُ أنا للزمان بمُحصَدٍ
بانت عليه شواهدُ الإفراكِ^(٣)
أشْرَاكَ^(٤) ذنبُك والمهيمنُ غافرُ
ما كان من خطيئِ سوى الإشراكِ

فإنك تلاحظ في هذه الأبيات أن المعري عرف كيف يصعب طريقه إلى نظم هذه المقطوعة ، فقد ضيق الباب بل الابواب التي يمر منها إلى صناعة البيت ، وأبى إلا أن يظهر هذا التضييق في أول كلمة يبدوها بها ، إذ أقام هذا الجناس المتعب بينها وبين القافية .

لقد كان الشعراء من قبل المعري يلتزمون رَوِيًّا واحداً في شعرهم ، ولكنه رأى ذلك شيئاً سهلاً ، وهو يريد الصعوبة والتعقيد فاشتراط على نفسه أن ينظم على رَوِيَّيْن ، وكأنه أحسَّ بأن النظم لا يزال سهلاً ، فذهب يبالغ في الصورة التي يمكنه أن يعقده فيها ، وما زال يبالغ حتى انتهى إلى هذه الصورة من الجناس بين أول البيت وآخره . والغريب أنه لم يكن يصنع ذلك في بيت واحد أو أبيات متفرقة من مقطوعاته التي يطلبه فيها ، بل نراه يعممه في جميع أبياتها . وكان إذا جنح إليه في مقطوعة طوَّها وتجاوز بها المعتاد حتى يثبت مقدرته ومهارته في صنع هذا « الجناس اللغوي » الذي ما يزال يعقد فيه حتى يخرج على هذا النحو المركب ، فهو يلتزمه في أول البيت وفي آخره ، وهو يسرف على نفسه فيلتزمه في المقطوعات الطويلة أحياناً . وحقاً أن المعري أسرف على نفسه إسرافاً شديداً حين جنح إلى هذا النوع من الجناس ، ولكن كيف يثبت مقدرته على التعقيد في الشعر إن لم ينزلق إلى هذه الممرات الصعبة يجعلها طريقه إلى شعره

(٣) المحصد : الزرع يحصد . الإفراك : الاشتداد . يقول أتركن وزرعك قد اشتد وأفرك .
(٤) أشراك : من الشرى ، وهو مرض يصيب الجلد فيتعقد .

(١) دراك : رفعك ، أصله دراك .
(٢) أبراك من البرة وهي حلقة تجمل في أنف البعير ليزم بها . يقول جمل الله لك عقلا يمنعك من الشبهوات كما تمنع الناقة من البرة . والمطية يقصد بها الليل والنهار .

وصناعته ، فقد أصبح الفن صعوبة وتعقيداً خالصين ، وأصبحت مهارة الشاعر أن يصيب في شعره حظاً من هذه الصعوبة أو ذلك التعقيد ، فإذا المعري يلتبس هذا الجناس الغريب . وأكبر الظن أن خير وصف يمكن أن يضاف إليه أنه « جناس لغوي » ، فقد تحول الجناس عند المعري عن وجهته الأولى ، وأنه بديع مستطرف ، إلى وجهة لغوية يريد بها الشاعر أن يثبت مقدرة اللغوية في استخدام الغريب من الألفاظ ، وقرأ هذا البيت :

ذَوَى كَالرَّوْضِ رَوْضُكَ يَوْمَ شُبِّتَ جَمَارٌ مِنْ لَطَى أَسْفِ ذَوَاكَ

فقد استطاع أبو العلاء أن يلفق جناساً أشد صعوبة من ضروب الجناس السابقة ، إذ ألفه من كلمة وحرف في كلمة أخرى ، وكأنه يريد أن يخطو بالشعر خطوة جديدة في سبيل التعقيد ، فإذا هو يجانس بين القافية وبين ذوى الأولى وحرف الكاف التالى لها ، أرايت كيف أصبح الجناس عند أبي العلاء عبثاً لغوياً لا يراد به شيء أكثر من التصعيب والتعقيد ؟ وهل هناك شيء أطرف في رأى أبي العلاء ومعاصريه من أن يستخرج أحدهم عقدة جديدة في الشعر ؟ بل إنه ليلترم عقداً كثيرة ، فإذا هو يقيد نفسه في قوافيه ، وإذا هو يرجع إلى ثقافته اللغوية يستمد منها ألفاظه الغريبة التي يستخرج منها هذا الجناس المعقد بين القافية وحشو البيت ، وكأنني به يرى ذلك ممكناً فيجانس بين القافية وأول البيت ، ثم يرى أن ذلك لا يزال ممكناً أيضاً ، فيفكر طويلاً حتى يقع على هذا الجناس بين القافية والكلمة الأولى في البيت وما يجاورها من حرف أو حرفين .

وليس من شك في أن ذلك كله كان مباحة لأسلوب الوعظ ، وكأنني بالزوميات إنما جاءت لتحدث هذه الصعوبات والتعقيدات في الشعر وما يُطَوَّى فيها من شُعْبٍ ومنعطفات ؛ أما الوعظ وأما الزهد . فقد كانا يأتیان تابعين لهذا العمل المعقد تعقيداً شديداً ، وإن الإنسان ليخيل إليه كأن الزوميات بُنِيَتْ بِنَايَةً لُغَةً قبل أن تبنى بِنَايَةً زَهْدَ ، وهل كان المعري يطلب بلوازمه في قوافيه أو في ألفاظه أن يؤدي حاجة من وعظ ؟ لقد كان يؤدي بهذه اللوازم حاجة لغوية ، فالثقافة اللغوية أهم شيء فكر فيه في أثناء عمل لزومياته .

اللوازم العارضة في اللزوميات

هذه اللوازم الدائمة في اللزوميات كانت ترافقها لوازم عارضة تظهر من حين إلى حين ، وتقصد بهذه اللوازم العارضة ما كان *يَجْنَحُ* إليه أبو العلاء من تصنعه لألفاظ الثقافات المختلفة من عروض ونحو وفقه ، ولعله أول من وسّع استعارة الشعراء لأصطلاحات العلوم والفنون ، ومن قبله كان المتنبي يتصنع لذلك ، ولكنه لم يسرف فيه إمراف المعري الذي ذهب يطرز شعره بألفاظ العلوم والفنون ، بل إننا لنراه يَدْخُلُ مسائلها في آرائه ، وكأنه يريد منها الحجة والدليل على ما يذهب إليه من فكرة أو رأى ، وانظر إليه يستخدم العروض في التدليل على أفكاره فيقول :

إذا ابنا أب واحد أَلْقِيَا جَوَاداً وَعَيْراً فلا تعجب^(١)
فإنَّ الطويل نجيبُ القريضِ أخسوه المديدُ ولم يُنْجِبِ^(٢)

فإنك تراه يصف أحوال الناس بأوصاف الطويل والمديد ويتصورهم على هذا النحو من التصور العروضي ، فالنجيب طويل وغير النجيب مديد ، رأيت إلى هذا التجديد ؟ لقد جمّد الشعر العربي ولم يبق فيه إلا هذه الانحرافات التي يأتي بها الشعراء من أوعية الثقافة ، فإذا أبو العلاء يقول :

بَقَائِي الطَّوِيلُ وَغَيْيُّ البَسِيطُ وأصبحتُ مضطرباً كالرَّجَزِ

أرأيت إلى حياة أبي العلاء كيف تتحول إلى أوزان العروض ؟ . ولم يكن أبو العلاء يلجأ إلى ذلك ليقرر فكرة الفيثاغوريين عن الكون وائتلافه الموسيقي ، إنما هو يلجأ إليه ليثبت معرفته بالعروض ومصطلحاته ، وكأنه المرأة المستقيمة التي يستطيع الفيلسوف أن يرى فيها أحوال الناس مقيسة مقدرة على خير ما يكون القياس والتقدير ، ولست أشك في أن أبا العلاء كان يعجب إعجاباً شديداً بهذه الآلة الحديثة التي عثر عليها والتي يقيس بها أحوال الناس والحياة ، ويظن

(١) المير : الحمار.

(٢) يقصد بالنجابة هنا كثرة الاستعمال .

أنها تفسرها ! ، وأكبر الظن أنه كان يعرف عجزها وأنها لا تستطيع ذلك ، ولكنه يلجأ إليها ليحرز انتصاراً جديداً في تعقيد الفن وتصعبه .

وليس اصطلاحات العروض فقط هي التي يمكن أن تفسر مشا كل الحياة ، بل تشتركها اصطلاحات أخرى من النحو والصرف ، وانظر كيف يفسر الصلة بين الأصول والفروع تفسيراً صرفياً فيقول :

وفي الأصل غِشٌّ والفُرُوعُ تُوابعُ وكيف وفاءُ النَّجْلِ والأبُ غادرُ
إذا اعتلت الأفعالُ جاءتْ عليه كحالاتها أسماءُها والمصادرُ

فالأصول والفروع وما بينهما من وراثات ، كل ذلك نستطيع أن نجد له تفسيراً لا في الفلسفة ، بل في الصرف ، فالأفعال إذا كانت عليلة تبعها مشتقاتها لا تستطيع حولا عنها ولا خلاصاً منها ، وعلى هذا النحو تتبع الفروع الأصول ، إن كانت مسليمة سلمت ، وإن كانت معتلة اعتلت ، رأيت إلى الصرف كيف يمكن أن نستخرج منه تفسيراً وتصويراً لمشا كلنا ؟ إنه أحد المفاتيح الصغيرة التي عثر عليها أبو العلاء وجاء يستخرج منها وصف أحوالنا ، وليس الصرف فقط هو الذي نجد فيه هذه المفاتيح ، بل إننا نجدها كما رأينا في العروض ، ونجدها أيضاً في النحو ، وانظر إليه إذ يقول :

سرٌّ سيعلنُ والحياةُ مُعارَةٌ ولتُقَضَّينَ بها ديونُ المفسرِ
كخبىءٍ نعمَ وبشٍ يُخبأُ فيهما ويكونُ ذاكَ على اشتراطِ مفسرٍ

أرأيت إلى حقائقنا ؟ إننا لا نتشابه فيها فقط ، بل إننا نتشابه فيها مع مسائل النحو والعروض والصرف ، وليس من شك في أن هذا الصنيع لا يضيف طرافة للشعر إلا عند أصحاب هذه الفنون ، وهل حقاً يمكن أن تفسر هذه الفنون ومصطلحاتها مشا كلنا ؟ إنها مملوءة بكثير من المشاكل التي تحتاج هي الأخرى إلى ما يفسرها ! .

ومهما يكن فإن أبا العلاء غلا غلواً شديداً حين جعل هذه المعارف لوازم في شعره وإن تكن لوازم عارضة تأتي من حين إلى حين . قد نفهم أن يبالغ

في التشديد على نفسه فيصطنع منهجاً جديداً في قوافيه يعقد به موسيقاه ، ولكن لا نستطيع أن نفهم هذا التصنع لاصطلاحات النحو والصرف والعروض ، وكان يلح في طلبه إلحاحاً شديداً . أليس يدل ذلك على أن التفكير الفني لم يعد يدخل فيه شيء طريف وأن الشعراء قد أحسوا إحساساً ما بإجداهم ، فانطلقوا يتكلفون في شعرهم هذه الكلف التي لا تفصح عن جمال فني سوى هذا التعقيد الذي يندخله الشعراء من ممرات وأبواب كثيرة ، تارة من ممرات موسيقية معقدة وتارة من أبواب بدعية ملفقة ، وأخيراً من هذه المسالك العلمية التي لا تضيف طرافة إلى الشعر أكثر من ذكر بعض الألفاظ وبعض المسائل والمصطلحات ، ومع ذلك فقد كانت هذه المسالك تُعَدُّ بدءاً طريفاً في القرن الرابع وما تلاه من قرون ، وأخذ أبو العلاء يوسع استخدامها ، فهو لا يقتصر بها على ما مضى من فنون ، بل هو يطلبها أيضاً في الفقه والدراسات الدينية ، فإذا هو يقول :

حيرانُ أنتَ فأىُّ الناسِ تَسْبَعُ تجرى الحظوظُ وكلُّ جاهلٍ طَبَعُ^(١)
والأمُّ بالسُّدُسِ عادتُ وهى أَرَأْفُ من بنتِ لها النصفُ أو عرسٍ لها الرُّبْعُ

فإنك تراه يخلط مسائل الدين الخاصة بتشاؤمه وما يرى في الحياة من مشاكل تؤديه إلى الشك والحيرة . وعلى هذا النمط ما يزال أبو العلاء يتعرض في اللزوميات لمسائل العلوم والفنون المختلفة يتخذ منها الحجج والأدلة على ما يزعمه من أفكار وآراء ، وإنه ليكثر من ذلك كثرة مفرطة ، حتى ليحس من يقرأ في لزومياته بأنه يقرأ في كتاب ثقافة لا في ديوان شعر . ولقد كان حرياً به أن ينحى عن شعره هذه القيود الثقافية العارضة ، ويكتفى بقيوده الدائمة السابقة ، ولكنه يريد أن يصعب عمله وأن يسلك إليه أضيق الممرات والأبواب ، فإذا هو يلتزم ما لا يلزم مراراً ، مرة في حروف قوافيه وحركاتها ، ومرة في ألفاظه الغريبة ، ومرة في جناساته المعقدة ، وأخيراً في هذه اللوازم العارضة ، حتى ليصبح الشعر لوازم خالصة .

وعبث أن نبحث بعد ذلك عن جديد في الشعر ، فقد اندفع الشعراء بعد أبي العلاء في هذه الممرات الضيقة ، كما نجد عند الحريري وعند غيره من الشعراء ممن وقف عندهم صاحب معاهد التنصيص يروي لهم مقطوعات تُقرأ طرداً وعكساً ، أو يلتزم الشاعر فيها الحروف المهملة أو الحروف المعجمة إلى غير ذلك من عبث لا يفيد الشعر شيئاً^(١) وكأني بالشعر العربي ارتفع به العباسيون إلى القمة ثم أخذ يسقط رويداً رويداً ، فإذا هو قصائد تلفق تلفيقاً ، وقلما احتوت بجمالاً من زخرف أو فكر . وحتى ألوان التصنيع القديمة أصابها ما أصاب لون الجناس عند المعري ، إذ تحولت إلى صور هندسية ، قلما يجد الإنسان فيها طراقة إلا تعقيداً يقضى على كل ما يبعثه الشعر من لذة شعرية أو متعة فنية .

(١) معاهد التنصيص ١٠٢/٢ وما بعدها .

الكتاب الثالث

المذاهب الفنية في الأندلس ومصر

الفصل الأول

الأندلس والمذاهب الفنية

في أرض أندلس تلتد نعماء ولا تفارق فيها القلب سراء
وكيف لا تبهج الأبصار رؤيتها وكل روض بها في الوشي صنعاء
أنهارها فضة والمسك تربتها والخز روضتها والدر حصباء
(ابن سفر المريني)

١

الأندلس

من يرى مخطط بلاد الأندلس وكثرة ما يجري فيها من أنهار يصب بعضها في المحيط الأطلسي وبعضها في البحر المتوسط يحس جمال هذه البلاد وجمال مناظرها وأوضاعها الطبيعية ، وقد أفاض مؤرخو العرب في وصف مشاهدتها كما أفاض الشعراء في التغني بمناظرها يقول ابن سعيد : « ميزان وصف الأندلس أنها جزيرة قد أحدقت بها البحار فأكثرت فيها الخصب والعمارة من كل جهة ، فتنى سافرت من مدينة إلى مدينة لا تكاد تنقطع من العمارة ما بين قرى ومياه ومزارع ، وما اختصت به أن قراها في نهاية من الجمال لتصنيع أهلها في أوضاعها وتبييضها لثلاثين العيون عنها ، فهي كما قال بعض الشعراء فيها :
لاحت قراها بين خضرة أيكها كالدرين زبرجد مكنون^(١)

ويقول ابن اليسع إنه « لا يتزوّد فيها أحد ما حيث سلك لكثرة أنهارها وعيونها ، وربما لقي المسافر فيها في اليوم الواحد أربع مدائن ومن المعامل والقرى ما لا يحصى ، وهي بطاح خضر وقصور بيض^(٢) .
وهذه البلاد نزلتها أم مختلفة قبل دخول العرب فيها ، نزلها أول الأمر

(١) نفح الطيب طبع بولاق ١/٩٧ . (٢) نفح الطيب ١/٩٨ .

قبائل البَسْكَ والسَّلْت والجَلالقة من الشمال من بلاد الغال كما نزل بها كثير من البربر سكان إفريقية الشمالية . ثم نزل بها بعد ذلك الفينيقيون إذ استعمرت قرطاجنة بعض جهاتها . وكان ذلك قبل الميلاد بقرون ، وكان هذا الاستعمار سبباً في أن تنبت لها روما ، فلما وقعت بينها وبين قرطاجنة الحرب المعروفة رأيناها تعتمد إلى هذه البلاد فتستولى عليها في أوائل القرن الثالث الميلادي وتسميها إسبانيا اسمها المعروف . ومنذ ذلك الوقت أصبحت إسبانيا ولاية رومانية ، وكان لروما تأثير واسع فيها فرأيناها تتخذ اللاتينية لغة لها كما تتخذ المسيحية دينها بحيث لا يفد عليها العرب حتى تكون كثرة أهلها من المسيحيين .

وليست هذه الأحداث هي كل ما مرَّ بالأندلس قبل الفتح العربي ؛ فقد لقيت أحداثاً أخرى لعلها كانت أعنف من الأحداث السابقة ونقصد غارات «القنندال» عليها من الشمال وقد نزلوا بها وأسسوا على نهر الوادي الكبير مملكة سموها باسمهم (مملكة القنندال) ومنها أُخذت كلمة «قندلس» التي نطق بها العرب (أندلس) سموها بها هذه البلاد . وأغار عليها بعد القنندال جماعات القوط في القرن الخامس الميلادي .

وأخيراً يفتحها العرب في أواخر القرن السابع للميلاد عام ٩٢ للهجرة ، ولم يكن الجيش الفاتح عربياً خالصاً بل كانت كثرة من البربر ، واستمر العرب والبربر جميعاً ينزلون الأندلس بعد الفتح ويستقرون بها بحيث استطاعوا أن يعربوها وأن يجعلوها ولاية عربية في أول الأمر ، ثم سرعان ما تصبح بعد ذهاب عبد الرحمن الداخل إليها قبل منتصف القرن الثاني للهجرة بقليل دولة عظيمة تنافس بعاصمتها قرطبة بغداد وما يتصل بها . على أن هذه الدولة الكبيرة لم يمحض عليها نحو قرنين ونصف حتى رأيناها تنقسم إلى شعب وفروع كثيرة، فتصبح كل مدينة كبيرة فيها إمارة مستقلة بنفسها لها ملك وللملك وزراؤه وشعراؤه في هذا النظام المعروف باسم نظام (ملوك الطوائف) .

ولا تلبث هذه الإمارات أن تضعف تحت ضغط المسيحيين في الشمال بسبب تنايذها وتخاصمها ، ويستغيث ملوكها بدولة المرابطين في المغرب ،

فتمد ذراعها لمساعدتهم سنة ٤٨٤ للهجرة وسرعان ما تستولى عليهم . وت خلفها دولة الموحدين فتتحول الأندلس إليهم منذ سنة ٥٤١ . ولا تمضي في القرن السابع الهجرى طويلا حتى تأخذ هذه الدولة في الضعف ، بينما تأخذ المدن الأندلسية في السقوط واحدة وراء الأخرى بيد المسيحيين . وينحاز المسلمون في ركن ضيق بالجنوب هو مملكة غرناطة ، يشيدون فيه قصور الحمراء التي لا تزال تتألق به إلى اليوم ، ويدافعون عنها دفاعاً مجيداً نحو قرنين ونصف ، حتى إذا لم يبق في كنانتهم سهم أسلموها مولّين وجوههم إلى بطاح المغرب بعد أن ظلوا هناك ثمانية قرون ، شادوا فيها صرح حضارة ومدنية باهرة .

٢

شخصية الأندلس

لعل أهم ما يميز الأندلس ترفها ونعيمها ووصف شعرائها لطبيعتها وحسن مناظرها ، فقد ذهبوا يتغنون بمشاهدها ومواطن الجمال والفتنة فيها ، ويشيدون بها أيما إشادة كقول ابن سفر المريني .

في أرضٍ أندلسٍ تلتذّ نَعْماءُ ولا تفارقُ فيها القلبَ سرَّاءُ
وكيف لا تُبهِجُ الأبصارَ رؤيتها وكلُّ رَوْضٍ بها في الوثنى صنَّعاءُ
أنهارها فضّةٌ والمسكُ تربتها والخزُّ رَوْضَتُها والدُّرُّ حصَّباءُ

وتفنن الأندلسيون تفنناً واسعاً في هذا الجانب وبذلك تركوا مادة كبيرة في شعر الطبيعة وساقهم ترفهم إلى وصف الخمر مع وصف الزهر ثم وصف مجالس الشراب وما ينطوى فيها من قيان . واستتبع ذلك الترف عندهم غناء واسعاً كان من آثاره ظهور الموشحات والأزجال . وهذه هي الصورة العامة لشخصية الأندلس ، وهي شخصية رشّحت لها البيئة والطبيعة .

أما السكان فقد كانوا من عناصر متباينة على نحو ما قلنا ، وجعلهم هذا التباين لا يهدون ولا يستقرون ، بل دائماً ثورات وحروب داخلية . وأكبر الظن أن هذه الثورات والحروب هي التي جعلت الأندلس لا تستفيد كثيراً

من الحضارات القديمة التي اتصلت بها سواء الحضارة الفينيقية أو الحضارة الرومانية .

ونحن لا نبالغ إذا قلنا بأن شخصية الأندلس في الأدب العربي ليست من القوة كما ينبغي ، وخاصة إذا أهملنا جانب البيئة ، فما لا شك فيه أن هذا الجانب أثر أثراً واضحاً في طبيعة الأدب الأندلسي شعره ونثره . غير أننا إذا تركنا هذا الجانب لم نكد نجد شيئاً آخر ، فقد كانت الكتلة الأندلسية تنساق نحو تقليد المشرق بكل ما فيه ، وحتى شعر الطبيعة عندهم لم يأتوا فيه بجديد سوى الكثرة ، أما بعد ذلك فصورته كله بما فيها من أفكار وأخيلة وأساليب هي الصورة المشرقية . ونحن لا نغلو إذا قلنا إن الأدب الأندلسي مدينٌ في نهضته للتراث العربي العام ، وهو تراث كان مشتركاً بين الأقاليم العربية كلها لا يختص به إقليم دون إقليم ، وكأني بالأندلس لم تجد من الوقت ما تتعمق به الثقافة الرومانية التي تثقفها قديماً على الرغم من اتخاذها اللاتينية ، فلما جاء العرب لم يجدوها تحرز تراثاً لاتينياً واسعاً تستطيع أن تحتفظ به لنفسها وتدججه في التراث العربي العام . وما أراني أبعد إذا قلت إن الأندلس كانت تستمد نهضتها وحياتها من بغداد شأنها في ذلك شأن الأقاليم الأخرى . وكان يمكن أن يقوم بينها وبين المشرق فوارق وحواجز لو أنها بدأت حياة عقلية مستقلة عن حياة المشرق تعتمد على ترجمة ما تعرفه من آثار لاتينية ، غير أنها لم تتجه هذه الوجهة ، بل غرقت إلى آذانها في الثقافة العربية العامة التي نهضت بها بغداد ، وآية ذلك أنها لم تقم بها حركة ترجمة كالتى قامت في بغداد فقد كانت تقرأ الثقافات الأجنبية فيما يأتيا من هناك .

وإن الإنسان ليخيّل إليه أن الأندلس كانت تقلد المشرق في جميع جوانب الحياة ، كما كان الشأن في أميركا الحديثة حين هاجر أهلها من أوربا ، فإنهم ظلوا يستمدون من قارتهم القديمة ما شكّلوا به حياتهم وعلمهم وفنهم . وهذا نفسه ما حدث بالأندلس ، فقد سَمِيَ العرب هناك بعض البلدان التي نزلوها بأسماء بلدان المشرق ، على نحو ما صنع الأوروبيون حين نزلوا في أميركا ، فكما سمي

هؤلاء نيوأورليانس ونيويورك ونحوهما ، سمى العرب في الأندلس بلداناً قديمة باسم دمشق وقنسرين وحمص وفلسطين ، وأخذوا يعيشون على نمط يشبه نمط معيشة العرب في المشرق ، واتصل ذلك بحياتهم في جميع ضروبها ومظاهرها من سياسية واجتماعية وعقلية وفنية . أما حياتهم السياسية فقد حاولوا أن يجعلوها كالحياة السياسية في بغداد إذ نرى الناصر يلقب نفسه بالخليفة^(١) ، ويلقب أمراء الطوائف أنفسهم بالرشيد والمأمون والمتوكل والناصر والمنصور والمعتمد ، يقول ابن شرف القيرواني^(٢) :

مما يَزَهْدُنِي فِي أَرْضِ أَنْدَلُسٍ أَسَاءُ مَعْتَصِدٍ فِيهَا وَمَعْتَمِدٍ
الْقَابُ مَمْلُوكَةٍ فِي غَيْرِ مَوْضِعِهَا كَالْهَرِّ بِحِكْمِي انْتِفَاحًا صَوْلَةُ الْأَسَدِ

أما الحياة الاجتماعية فقد عمَّ التأثير فيها كل شيء ، إذ نرى الخلفاء يهتمون بالغناء والموسيقى على نحو ما رأينا في بلاط هارون الرشيد والمأمون ، وبدأت هذه الموجة مع وفود زرياب عام ٢٠٦ للهجرة على الأندلس ، وكان قد تعلم فن الموسيقى والغناء على إسحق الموصلي ، ثم رحل إلى الأندلس . ويذكر له صاحب نفح الطيب تأثيراً واسعاً في الحياة الاجتماعية لا يقف عند الغناء وما عُرِفَ به من إنشاء مدرسة هناك ثم ما كان من إصلاحه للعود وزيادته وترّاً على أوتاره يمثل النفس ، بل يمتد إلى جوانب أخرى ، فقد شَرَعَ للناس ضروب البِدْعِ البغدادى في الزينة والطعام والشراب والاستقبال ، فهم يروون أنه سنَّ لهم أن تكون أواني الشرب من زجاج وكانت من ذهب وفضة ، كما من لهم ما يحسن أن يلبسوه ويأكلوه ، وكيف يتزين النساء ، وكيف يصفقن شعورهن إلى غير ذلك من وسائل الحياة الاجتماعية والتأنق فيها^(٣) .

أما الحياة الفنية ، ونقصد حياة العمارة والبناء فيظهر أن الأندلس تأثرت بصورة الزخرف العربي العام ، إذ يقولون إن زخرفة قَصْرِ الحمراء — المعروف

(١) أبو الفدا تحت عام ٣٥٠ هـ وانظر نفح

الطيب للمقرئ ٢١٢/١ .

R. Dozy, Histoire des Musulmans

d'Espagne, I, p. 312.

(٢) نفح الطيب ١٠١/١ .

(٣) انظر ترجمته في نفح الطيب (طبع بولاق)

بغرفاظة، والذي يشغل مكانة خاصة ممتازة بين المخلدات الأندلسية - تتصل بتقاليد الفن الإسلامي العام، وبالأخص فن ما بين النهرين، أكثر منها بالتقاليد الإسبانية والإفريقية^(١).

أما الحياة العقلية، فقد كان التأثير فيها بالشرق بيناً واضحاً، وقد تتبع صاحب «نفع الطيب» في ثبوتين طويلين من رحلوا من الأندلس إلى المشرق للترود بالعلم ومن رحلوا من المشرق إلى الأندلس طلباً للثروة أو للمجد العلمي والشهرة. وأقبل الأندلسيون على هؤلاء العلماء الوافدين عليهم يأخذون عنهم ويتعلمون، كما نرى في حياة أبي على القالي وأماليه التي أملاها هناك. وكانت الأندلس بطيئة - على ما يظهر - في تلقي الحياة العقلية من المشرق لكثرة ما كان فيها من فتن وخصومات.

والحق أن الأندلس أبطأت في حركتها العقلية، وإنه لينبغي أن نحترس من هذا الفصل الذي عقده (صاعد) في كتابه (طبقات الأمم) يستعرض فيه العلم في الأندلس، ويذكر أسماء جماعة كانوا في القرن الرابع كأبي عبيدة البلنسي، فإن هؤلاء لم يكونوا علماء بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة، إنما كانوا مثقفين بالثقافة العربية العامة التي لم تكن تتجاوز عندهم شيئاً من الرياضيات والطبيعات وبعض المعارف الطبية. وأسرعت الأندلس إلى الاهتمام بالثقافة الدينية، بل كادت أن لا تشغل نفسها بشيء سواها، يقول صاحب نفع الطيب: «وقراءة القرآن بالسبع، ورواية الحديث عندهم ربيعة، ولافقه رونق وجاهة، ولا مذهب لهم إلا مذهب مالك». ويقول: «كل العلوم لها عندهم حظ إلا الفلسفة والتنجيم، فإنه كلما قيل فلان يقرأ الفلسفة أو يشتغل بالتنجيم أطلقت عليه العامة اسم زنديق، وقيدت عليه أنفاسه فإن زل في شبهة وجموه بالحجارة أو حرقوه قبل أن يصل أمره للسلطان، أو يقتله السلطان تقرُّباً للعامة، وكثيراً ما يأمر ملوكهم بإحراق كتب هذا الشأن إذا وُجدت، وبذلك تقرُّب المنصور

(١) الحضارة الإسلامية تأليف بارتولد (نشر

دار المعارف) ص ٦١.

ابن أبي عامر لقلوبهم أول نهوضه^(١) . والمنصور بن أبي عامر هو أهم وزير
للأمويين في القرن الرابع إذ توفي عام ٣٩٢ للهجرة ، ويقول ابن عذاري بصدده:
« وكان المنصور أشد الناس في التغير على من عنده شيء من الفلسفة والجدل
في الاعتقاد والتكلم في شيء من قضايا النجوم وأدلتها والاستخفاف بشيء من
أمور الشريعة وأحرق ما كان في خزائن الحكم - الخليفة الأموي - من كتب
الدهرية والفلاسفة بمحضر كبار العلماء »^(٢) .

وليس من شك في أن ذلك كله كان سبباً في بقاء الحياة العقلية وتأخر نموها في
الأندلس ، ونحن نعرف أن أول فيلسوف أندلسي هو ابن باجة المتوفى عام ٥٣٣ للهجرة
فالأندلس لم تنعم بالفلسفة إلا في عصر متأخر ، ولعلها من أجل ذلك اعتنقت
مذهب مالك وفضلته على غيره من المذاهب ، لأنه لم يكن معقداً بفلسفة ،
ولاحظ ذلك ابن خلدون ، وعلل له ببداءة أهل الأندلس وأنهم لم يكونوا يعانون
الحضارة التي لأهل العراق فأثروا هذا المذهب لمناسبة البداءة بينهم وبين أهل
الحجاز^(٣) . ويمكن أن نعلل بنفس العلة لعدم اتساع موجة التفكير الإباحي
الماجن عندهم على نحو ما نعرف في المشرق كما أنه لم يظهر عندهم شاعر مفلسف
متشائم كأبي العلاء .

وإذا تركنا الحياة العقلية في الأندلس إلى الحياة الأدبية وجدنا ظاهرة
التقليد للمشرق واضحة بولية إذ تُصاغ الكتب الأدبية عند الأندلسيين على
شكل الكتب الأدبية عند المشرقة ، يُصاغ « العقد الفريد » على « شكل عيون
الأخبار » ويراه الصاحب بن عباد فيقول هذه بضاعتنا رُدَّتْ إلينا ، ويصاغ
كتاب « الحقائق » لابن فرج الجياني في أهل زمانه على شكل كتاب « الزهرة »
للأصبهاني^(٤) ، ويصاغ كتاب « الذخيرة » لابن بسام على شكل كتاب « البيعة »

(١) انظر نفح الطيب ١/١٠٤ .

(٢) البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب

لابن عذاري (طبع لندن) ١/٣١٤ .

(٣) مقلة ابن خلدون ص ٣١٥ .

(٤) الذخيرة لابن بسام (طبع جامعة القاهرة)

١/٢ .

للثعالبي ^(١). والحق أن الحركة الأدبية في الأندلس صيغت صياغة على شكل الحركة الأدبية في المشرق ، وقد نعجب من ذلك الآن ، ولكن من يتعمق دراسة الأندلس يعرف سرعة الاتصال بينها وبين المشرق ، فعلماءها وأدباؤها يرحلون إليه كما يرحل إليها علماءها وأدباؤها ، ومن لم يذهب من المشرق إلى الأندلس أرسل إليه بآثاره ، أو نقلها إليه هؤلاء الأندلسيون الذين يجوبون الأقطار الشرقية للبحث عن منابع الهامة للأدب والثقافة ، ولعل من الغريب أن يعرف القارئ أن كتابي (البيان والتبيين) و (التربيع والتدوير) نُقلا في حياة الجاحظ إلى الأندلس ^(٢) وأرسل أبو الفرج الأصبهاني لعبد الرحمن الناصر نسخة من كتابه (الأغاني) كما نُقل ديوان المتنبي في حياته إلى الأندلس نقله ابن الأشج الذي قابل المتنبي في الفسطاط عام ٣٤٦ للهجرة ، وبذلك استطاع ابن هاني المعاصر له أن يتأثره تأثراً واضحاً . ويذكر صاحب الذخيرة أن ابن شهيد كان يستعير معاني أبي العلاء في بعض أشعاره ^(٣) فإذا عرفنا أن ابن شهيد توفي عام ٤٢٦ للهجرة بينما توفي أبو العلاء عام ٤٤٩ عرفنا إلى أي حد كانت سرعة الاتصال بين الأندلس والمشرق .

ومن يقرأ في الذخيرة ويتابع الأدباء والشعراء في تقليدهم لأدباء المشرق وشعرائه يخيل إليه أن القوم قد حبسوا أنفسهم داخل الإطار العام للأدب العربي ، فهم يضعون المشرق نصب أعينهم يتخذون منه مُثُلَهُمُ الأدبية العليا ، وقد كتب ابن شهيد رسالة « التواضع والزواجع » ، وذكر فيها أسماء شياطين الشعراء الذين أجازوه ، وكلهم من شعراء المشرق الذين نعرفهم ، أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحترى والمتنبي ^(٤) ، وكان الأندلسيون حتى عصر ابن خلدون لا يزالون يقولون : « إن أصول علم الأدب وأركانه أربعة دواوين ، وهي أدب الكاتب لابن قتيبة ، وكتاب الكامل للمبرد ، وكتاب البيان والتبيين

(١) انظر مقدمة كتاب الذخيرة .

(٢) معجم الأدباء ٧٤/٦ .

(٣) الذخيرة ٢٨٧/١ .

(٤) انظر رسالة التواضع والزواجع في الذخيرة

٢١٠/١ .

للجاحظ ، وكتاب النوادر لأبي علي القالي البغدادي^(١) ، وليس في هذه الأصول والأركان شيء لأهل الأندلس . وما أظننا نسرف إذا قلنا بعد ذلك إن الأندلسيين كانوا يعيشون على تقليد أهل المشرق ، ولعل ذلك ما جعل صاحب الذخيرة يقول فيهم : « إن أهل هذا الأفق أبوا إلا متابعة أهل المشرق يرجعون إلى أخبارهم المعتادة رجوع الحديث إلى قتادة ، حتى لو نعت بتلك الآفاق غراب ، أو طن بأقصى الشام والعراق ذباب ، بلحشوا على هذا صنماً ، وتلوا ذلك كتاباً محكماً^(٢) » .

٣

الشعر في الأندلس

رأينا الأندلس تؤسس حياتها العقلية والأدبية على أمس مشرقية ، وجعلها ذلك تعيش في فنا وشعرها داخل الإطار المشرق العام ، إذ كانت الفكرة الأساسية عند من يريد أن يكتب شعراً أن يكون شعره على نمط الشعر عند المشاركة من القدماء أو العباسيين . ومعنى ذلك أن الشاعر الأندلسي لم يحاول أن يخضع الشعر العربي لشخصيته ، بل رأيناه هو يخضع له ، فهو يخضع لموضوعاته المعروفة في المشرق كما يخضع لأفكاره ومعانيه وأخيلته وأساليبه . ولعل من المهم أن نعرف أنه مرت على الأندلس فترة طويلة قبل أن تجد شاعراً ممتازاً تستطيع أن تلتقي به شعراء المشرق ، وأكبر الظن أن ذلك يرجع إلى كثرة ما كان فيها من فتن وثورات وخصومات فكأنها لم تهأ لنفسها حتى تستطيع أن تنتج شاعراً ممتازاً إذ كانت دائماً في حروب داخلية يثيرها العرب وما بين المضربة والجمينية عندهم من خصومات قديمة ، ثم يثيرها ما كان يقوم بين العرب وبين البربر من جهة ، ثم بينهم وبين المسيحيين الشماليين من جهة أخرى .

ومهما يكن فقد كانت مثل الأندلسيين في الشعر هي نفس مثل المشاركة ، ومع ذلك فنحن لا نكاد نعرف للأندلس شاعراً ممتازاً في القرنين الثاني والثالث

(١) المقالة ص ٤٠٨ .

(٢) الذخيرة ٢/١ .

للهجرة سوى يحيى بن الحكم الغزال شاعر الأمير عبد الرحمن الثاني (٢٠٦ - ٢٣٨هـ) وقد سَفَرَ بينه وبين أمراء أوروبا وقدم في بعض هذه السفارات على أحد أمراء النورمان في جزائر الدانمارك، وأثبت ابن دُحْيَة بعض أشعاره في «المطرب» وهي أشعار جيّدة . وأهمُّ منه ابن عبد ربه صاحب كتاب «العقد الفريد» المتوفى عام ٣٢٨ للهجرة، فقد تعلق بصنع الشعر وترك فيه ديواناً لم يصلنا، غير أن ما نقله ياقوت وابن خلكان عنه يدل على أنه متكلّف في شعره كقوله :

يا ذا الذي خَطَّ العِذارُ بوجهه خَطَّيْنِ هاجبا لوعةً وبلا بلا
ما صح عندي أن لحظك صارمٌ حتى لبستِ بعارضيكِ حمائلًا

وواضح ما في هذا التصوير من تكلف إذ وصَفَ اللحظ بالسيف الصارم، وكان التشبيه حتى الآن طبيعياً ، ولكنه أراد أن يُبْعِدَ فزاد تلك البقية التي تجعل العِذارين حمائل للسيف ، أرايت إلى هذا البعد في الخيال وهذا التكلف ؟ ومع ذلك فقد كان لابن عبد ربه قطعٌ أخرى لا يبدو فيها هذا التكلف الشديد كقوله :

وبدت لي فأشرق الصبحُ منها بين تلك الجيوبِ والأطواقِ
يا سقيمَ الجفون من غير سُقيمٍ بين عينيكِ مصرعُ العشاقِ
إنَّ يومَ الفراقِ أظعُّ يومٍ ليتني متُّ قبل يومِ الفراقِ

وله قطع أخرى أكثر من هذه رقة وسهولة . ولعل من المهم أن نعرف أن الشعر الأندلسي يفقد الوحدة منذ ابن عبد ربه إذ نجد الشاعر الواحد يتكلف في قطعة ويخفف من تكلفه في أخرى ، فتحار أهو من مذهب الصانعين أم هو من مذهب المتصنعين أم هو من مذهب المصنّعين ، فقطعة فيها صنعة وثانية فيها تصنع وثالثة فيها تصنع على غير نظام أو نسق معين . ولذلك كان الباحث يضطرب في الحكم على الشاعر الأندلسي ، فبينما يحكم عليه بأنه من ذوق الصانعين إذا به يجد عنده نموذجاً من ذوق المصنّعين أو المتصنعين ، وكذلك الأمر إن هو حكم عليه بأحد الذوقين الآخرين . وقد يكون من أسباب ذلك أن هذه المذاهب كانت تتفارق في المشرق مفارق واضحة، إذ توجد مع التطور في الحياة والحضارة ، فالصانعون يسبقون المصنّعين ويأتي

المتصنعون من ورأهم ، أما في الأندلس فإنه لا يوجد هناك تطور بين هذه المذاهب ، إذ بدأت نهضة الشعر هناك متأخرة عن نشوء هذه المذاهب في المشرق ، فكان الشعراء يحاكونها جميعاً في غير نظام ولا نسق واضح. ونحن نقف قليلاً عند شاعرين مهمين ظهرا بعد ابن عبد ربه في القرن الرابع ، وهما ابن هاني الأندلسي وابن دَرَّاج القسطلي .

ابن هاني الأندلسي

هو أبو القاسم محمد بن هاني^(١) وهو عربي الأصل إذ يُنسَبُ إلى المهلب بن أبي صفرة الأزدي الذي اشتهر بحروبه وانتصاراته على الخوارج وفي خراسان لعصر بني أمية . ويسمى ابن هاني الأندلسي تمييزاً له من ابن هاني الحكمي المكنى بأبي نواس الشاعر المعروف . وقد ولد بإشبيلية عام ٣١٦ للهجرة ، وكان أبوه قد هاجر إليها من المهدية في شمالي إفريقيا وعنى بابنه وبتريته ، ولم يلبث أن تدفق الشعر على لسانه ، فلمع اسمه ، وقرب به منه حاكم بلده . غير أنه أكثر من الانهماك في الملاذ ، وأظهر استهتاراً وزندقة ، ونقم عليه أهل إشبيلية ذلك وامتدت نقمته إلى الحاكم الذي يرعاه ، فنصححه أن يبتعد عنهم مدة ، فولى وجهه نحو المغرب وعمره سبعة وعشرون عاماً . وكانت جيوش الفاطميين تتوغل فيها بقيادة جواهر الصقلي ، فألم به وقدم إليه إحدى مدائحه ، لكنه لم يشبه الثواب الذي كان ينتظره ، فتركه إلى جعفر ويحيى ابني علي ، وكانا واليين على الزاب في المغرب الأوسط للمعز الفاطمي ، فأجزلا له في العطاء . وسمع به المعز فطلبه منهما ، وقدم عليه ابن هاني ، فبالغ في الإتيان عليه ، حتى تحول إليه بقلبه ، وآمن بعقيدته الشيعية وكل أصولها المذهبية. وخرج مع المعز حين فتح مصر ينشده مدائحه ، لكنه عاد ليحضر أولاده وأهله . ووصل بهم إلى برقة ، ونُفِجاً بقتله فيها سنة ٣٦٢ وربما دبّر هذا القتل بغض خصوم المعز هناك حتى لا ينعم بهذه التحفة النادرة .

الأبارص ١٠٣ والإحاطة لسان الدين بن الخطيب
٢١٢/٢ والمغرب (القسم الأندلسي - طبع دار المعارف)
٩٧/٢ ومعجم الأدباء (طبعة القاهرة) ٩٢/١٩.

(١) انظر في ترجمته وفيات الأعيان
لابن خلكان ٤/٢ ومطمح الأنفس للفتح بن
خلتان (طبع الجوائب) ص ٧٤ والتكلمة لابن

ومن يرجع إلى ديوانه يجد أكثره في المديح ، ومعانيه فيه هي نفس المعاني التي نلقاها في الشعر العربي عند العباسيين ومن قبلهم ، وإن كنا نلاحظ في مديحه للمعز وقوفاً طويلاً عند صفاته الإمامية ، وشعره في هذه الناحية مرجع مهم لمن يبحثون في العقيدة الفاطمية وكل ما كان يؤمن به دُعائهم من صفات علوية في الإمام ، إذ كانوا يؤمنون بأنه معصوم وأنه عالم بالظاهر والباطن وأنه يكون شفيعاً لأوليائه يوم القيامة ، ولا يزالون به حتى يضعوه فوق البشر ويُصنّفون عليه من القدسية والحلال ما يجعله روحاً من الله، بل ما يجعله سبب الوجود وعلة الحياة . وتكثر هذه المعاني وما يتصل بها في شعر ابن هاني كثرة مفرطة كقوله (١) :

وما كُنْهُ هذا النور نورُ جبينه ولكن نور الله فيه مشارِكُ
وقوله (٢) :

ولله علم ليس يُخجِبُ دونكم ولكنه عن سائر الناس محجوبُ
وقوله (٣) :

مؤيدٌ باختيار الله يصحبه وقد شهدت له بالمعجزات كما
وقوله (٤) :

أرى مدحه كالمدح لله إنه قنوتٌ وتسبيحٌ يحطُّ به الوزرُ
وقوله (٥) :

هو علة الدنيا ومن خلقت له ولعله ما كانت الأشياءُ
وقوله (٦) :

ما شئت لا ما شاءت الأقدارُ فاحكم فأنْتَ الواحدُ القهارُ
وقوله حين نزل المعز بمدينة رقادة بجوار القيروان (٧) :

- | | |
|-----------------------------------|-------------------|
| (١) الديوان (طبعة زاهد على) ص ٥١١ | (٥) الديوان ص ١٥ |
| (٢) الديوان ص ٦٦ | (٦) الديوان ص ٣٦٥ |
| (٣) الديوان ص ٩٥ | (٧) الديوان ص ٨١٧ |
| (٤) الديوان ص ٣٤٢ | |

حلّ برقسادة المسيح حلّ بها آدم ونوح
حلّ بها الله ذو المعالي وكلّ شيء سواه ريج

فالمعز في رأيه تحلّ فيه أرواح الأنبياء ، بل يحل فيه الله ، تعالى عن ذلك علواً كبيراً . ومر بنا شيء من هذا المبالغات عند المتنبي ، وكان شيعياً غير أن ابن هاني تجاوز فيها كل حد مردداً عقيدة الشيعة الإسماعيلية في إمامهم ، وكان هو نفسه من تابعيه ومريديه ، ولعل هذا نفسه ما جعل المعز يأسف ويتحسر عليه حين بلغته وفاته .

ولسنا أول من يربط بينه وبين المتنبي ، فقد كان الأندلسيون أنفسهم يسمونه متنبي المغرب ، ومن يقرأ ديوانه يجده يحتذى على مثاله ، في كثير من أشعاره . غير أنه لا يستقي منه وحده فقد كان يعجب أيضاً بمذهب المصنّعين ، وفَسَحَ في شعره لأخيلة وصور كثيرة كقوله في فاتحة إحدى مدائحه للمعز^(١) :
فُتِقَتْ لَكُمْ رِيحُ الْجِلَادِ بَعْنَبَرٍ وأمدّكم فَلَاقُ الصَّبَاحِ الْمُسْفِرِ^(٢)
وَجَنِيمٌ ثَمَرَ الْوَقَائِعِ يَانَعًا بالنَّصْرِ من ورق الحديد الأخضرِ^(٣)

فقد تصور الجلاد وعراك الأبطال ريحاً عاصفاً يفوح منه العنبر والطيب ، وهو يهب في الصباح المشرق . وبالغ في التصور والتكلف ما شاء حتى تخيل السيوف شجراً له ورق وثمر ، وهم يجنون منه النصر والظفر . فتصوير المصنّعين عنده ينتهي إلى هذه المبالغات الغريبة . ومن الحق أنه كان يُحَسِّن في هذا الباب ، ولعل ذلك ما يجعل قصائده في وصف أساطيل المعز تروع قارئها لما يجد عنده من تفنن في التصوير ، وهو لا يقف بهذا التفنن عند المديح ووصف الأساطيل بل يذيعه في ضروب شعره الأخرى من غزل وغير غزل ، كمقطوعته المشهورة^(٤) :

فَتَكَاتُ طَرَفُكَ أَمْ سَيْوْفُ أَبِيكَ وَكُتُوسُ خَمْرِ أَمْ مَرَّاشِيفُ فَيْكَ
فهو إذن يخلط في شعره بين مذهبي التصنيع والتصنع ، ومما لا شك فيه أنه كان يعجب بالمتنبي وأنه كان يستوحيه في كثير من قصائده ومعانيه ،

(٢) يانعا : ناضجا .

(٤) الديوان ص ٥٣١ .

(١) الديوان ص ٣٢١ .

(٢) فتقت : فاحت ، الجلاد : العراك .

ونراه ينفذ مثله في الرثاء إلى ذم الدهر والشكوى من الحياة كقوله في رثاء غلام (١) :
 وهب الدهر تقيسا فاسترد^٢ ربما بجاد بخيل^٣ فحسد^٤
 كلما أعطى فوق^٥ حاجة^٦ بيّس^٧ شيئا تلقاه بيّس^٨
 خاب من يرجو زمانا دائما^٩ تعرّف^{١٠} البأساء منه والسكند^{١١}
 فإذا ما كدّر العيش نما^{١٢} وإذا ما طيب الزاد نفد^{١٣}

وعلى هذا النحو كان يقتدى بالمتنبى تارة ، ويقتدى بالمصنعين تارة أخرى .
 فهو لا يثبت عند مذهب بعينه . ونستطيع أن نسلّك في اقتدائه بالمتنبى عنايته
 في شعره بالغريب والقوافي الشاذة فهو ينظم على التاء والتاء ونحوهما من الحروف
 الصعبة حتى يثبت تفوقه . وإذا كنا لاحظنا في غير هذا الموضع على المتصنعين
 أنهم كانوا إذا عمدوا إلى التصنيع لفقوا ولفقوا فإننا نلاحظ ذلك نفسه عند ابن
 هاني ، إذ كان يأتي المعاني والأخيلة من بعيد ، وكان يستر ذلك بما تعود من
 ضخامة التعبير . روى الرواة أن أبا العلاء كان إذا سمع شعره يقول : ما أشبهه
 إلا برحى تطحن قرونا لأجل القعقة التي في أفاظه ، ويزعم أنه لا طائل تحت
 تلك الألفاظ (٢) . وما هذه القعقة وما يندرج فيها من عدم الطائل والفائدة
 إلا ما نشير إليه من طنطنته بالألفاظ والأساليب الضخمة ، فإذا ما بحثنا هذه
 الأساليب لم نجد شيئا غير التلفيق واللف وإتيان المعنى من بعيد ، ولعل ذلك
 ما جعل ابن رشيق يقول عنه : « وفرقة أصحاب جلبة وقعقة بلا طائل معنى
 إلا القليل النادر كأبي القاسم بن هاني ومن جرى مجراه فإنه يقول أول مذهبه :
 أصاخنت فقلت وقع أجرد شيطم^٣ وشامت^٤ ، فقلت : كمع أبيض مخدّم^٥ (٣)
 وما دُعرت^٦ إلا يجرس^٧ حليها^٨ ولا رمقت^٩ إلا برى^{١٠} في مخدّم^{١١} (٤)
 وليس تحت هذا كله إلا الفساد وخلاف المراد ، ما الذي يفيدنا أن تكون

(١) الديوان ص ٢٤٥ .

(٢) وفيات الأعيان ٥/٢ .

(٣) أصاخنت : أرهقت السمع . الأجرد
 من صفات الخيل الكريمة . الشيطم : الطويل
 القوي من الخيل . شام البرق : نظر إليه .والأبيض : السيف . والمخدّم : القاطع .
 (٤) جرس : صوت . رمق الشيء : لحظه
 لحظا خفيفا . برى : جمع برة ، وهي هنا
 الخللخال . المخدّم : موضع الخللخال .

هذه المنسوب بها لبست حليتها فتوهمته بعد الإصاخة والرمق وقع فرس أو لمع سيف ، غير أنها مغزوة في دارها ، أو جاهلة بما حملته من زينتها ، ولم يخف عنا مراده أنها كانت ترقبه ، فما هذا كله ؟ (١) .

ونحن نرى من هذا النص أن ابن رشيقي يلاحظ على ابن هاني شيئين : الشيء الأول أنه قد تعلق بمعنى لا طرفة فيه ، والشيء الثاني أنه لفّ طويلاً حول تعبيره عن فكرته قبل أن يؤديها ، وكأني به تأثر قول المتنبي :

يَرَوْنَ مِنَ الدُّعْرِ صَوْتَ الرِّيحِ صَهِيلَ الْجِيَادِ وَخَفَقَ الْبُسُودِ

فالمتنبي يقول إن أعداء الممدوح فرّوا منه ، وهم يظنون في أثناء فرارهم أن صوت الرياح صهيل الجياد وخفق البسود لشدة فزعهم وخوفهم ، فجاء ابن هاني ونقل هذا المعنى من وصف الحرب إلى شعر الغزل ودار حوله هذا الدوران الطويل ، فإذا صاحبه تنوهم لحرفها أن صوت حليتها وقع أقدام فرسه ، وأن لون خلخالها لون سيفه ، أرايت إلى هذا التكلف في التعبير ؟ إنه لم يجلبه فن ولا زينة إنما جلبه تصنع ابن هاني وتلفيقه للصور والأفكار العباسية وما يشفعه بها من نقل ولف ودوران .

على أننا نعود فنلاحظ مرة أخرى أن هذا الشاعر المتصنع كان يستخدم أدوات التصنيع وخاصة أدوات التصوير ، غير أنها تحولت في بعض جوانبها عنده إلى ضروب جديدة من التكلف والتصنع ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسي لا يستطيع أن يعيش في منهج عباسي واحد . هو لا يجدد ولا يحدث مذهباً جديداً . وهو حين يعيش في منهج عباسي نراه لا يستمر فيه ، بل يخلط بينه وبين غيره من المذاهب ، وهذا ابن هاني أقرب الأندلسيين إلى ذوق التصنع نراه يجمع في شعره بين أدوات التصنيع والتصنع جميعاً ، وأقرأ هذه القطعة التي امتلأت بالصور والتشبيهات :

كَأَنَّ رَقِيبَ النَّجْمِ أَجْدَلُ مَرَقَبٍ يَغْلِبُ تَحْتَ اللَّيْلِ فِي رِيشِهِ طَرَفَا (٢)

(١) العمدة لابن رشيقي ٨٠/١ وما بعدها . مثل الإكليل فإنه يغيب بطلوع الثريا .

(٢) رقيب النجم : الذي يغيب بطلوعه الأجدل : الصقر . المرقب : الموضع العالي .

كَأَنَّ بَنِي نَعَشٍ وَنَعَشًا مَطَافِلُ*
 كَأَنَّ سُهَيْلًا فِي مَطَالَعِ أَفْقِهِ
 كَأَنَّ سُهَاهَا عَاشِقٌ بَيْنَ عُودِ
 كَأَنَّ مُعَلَّى قُطْبِهَا فَارِسٌ لَهُ
 كَأَنَّ قُدَّ أُمَى النَّسْرِ، وَالنَّسْرُ وَاقِعٌ
 بِوَجْرَةٍ قَدْ أَضْلَلْنَ فِي مَهْمِهِ خَشْفًا^(١)
 مَفَارِقُ إِلْفٍ لَمْ يَجِدْ بَعْدَهُ إِلْفًا
 فَأَوْنَةً يَسْدُو ، وَأَوْنَةً يَسْخَى^(٢)
 لَوَاءِ انْ مَرْكُوزَانِ قَدْ كَرِهَ الزَّحْفَا
 قُصِصْنَ قَلَمُ تَسْمُ الْخَوَافِي بِهِ ضَعْفًا^(٣)

ومضى في القصيدة على هذا النحو يصنع لهذه التشبيهات التي يحس الإنسان إزاءها أنها جاءت لتعبر عن تليق لا لتعبر عن شعور وجمال ، فكل ما هناك أن الشاعر يريد أن يثبت مهارته باستخداً « كَأَنَّ » وما يتبعها من صور وأخيلة . وعلى هذا النمط كان الشاعر الأندلسي يجمع في شعره بين صور التصنيع والتصنع جميعاً .

ابن درّاج القسّطليّ

وهذا شاعر آخر يُقَرَّنُ بالمتنبى ، عاش في القرن الرابع وصدرا الخامس ، وكان كاتب المنصور بن أبي عامر وزير الأمويين ، كما كان شاعره^(٤) ، وقد ذكره الثعالبي في تيمته ، وقال في حقّه : « كان بصُقع الأندلس كالمتنبى بصقع الشام ، وهو أحد الشعراء الفحول ، وكان يجيد ما ينظم » . ويقول ابن بسّام عنه : إنه « كان لسان الجزيرة شاعراً وأولاً حين عُدَّ معاصريه من شعرائها المشهورة ،

الجنّاح ، الخوافي : صغار الريش مما ينبت تحت القوادم .

(٤) انظر ترجمته في وفيات الأعيان لابن خلكان ٤٢/١ وبيتة الشعر للثعالبي ٤٣٨/١ والمجلد الأول من الذخيرة ص ٤٣ ويغية الملتصق الفضي ص ١٤٧ والصلة لابن بشكوال ص ٤٢ والمغرب لابن سعيد (طبع دار المعارف) ٦٠/٢ . وقد طبع ديوانه في دمشق بتحقيق محمود علي مكي .

(١) بنو نعش و نعش : نجوم سبعة . مطافل : جمع مطفل ، وهي الظية ذات الأظفار . وجرة : موضع ببادية نجد ، المهمة : الغلاة . الحشف : ولد الظلية .

(٢) السها : كوكب خفى من بنات نعش . العود : جمع عائد وهو زائر المريض .

(٣) في الكواكب نسران : نسر واقع ونسر طائر . القسّطلي : الريش الطويل في مقدم

وآخر حاملي لوائها، وبهجة أرضها وسماؤها وأمسوة كتبها وشعرائها، له عقيده فخرها المحمول وسهم، وبه بُدئ ذكرها الجميل ونُختم، حل اسمه من الأمانى محل الأنس، وسار نظمه ونثره فى الأقاليم والأداني مسير الشمس، وأحد من تضاءلت الآفاق عن جلالة قدره...»^(١). وقال أبو حيان عنه: «أبو عمر بن دراج القسطلى سبّاق حلبة الشعراء العامريين وخاتمة محسنى أهل الأندلس أجمعين»^(٢)! وذكره ابن شهيد فقال: «الفرق بينه وبين غيره أنه شديد أسر الكلام، ثم زاد بما فى أشعاره من الدليل على العلم بالخبر واللغة والنسب، وما تراه من حوكة للكلام، وملكه لأحرار الألفاظ، وسعة صدره، وجيشة بحره، وصحة قدرته على البديع، وطول تطليقه فى الوصف، وبغيته للمعنى وترديده، وتلاعبه به وتكريره، وراحته بما يتعب الناس، وسعة نفسه فيما يضيّق الأنفاس»^(٣).

وواضح من آراء هؤلاء النقاد جميعاً أن ابن دراج كان شاعراً ممتازاً حتى يجعله أبو حيان خاتمة محسنى أهل الأندلس أجمعين، وهى مبالغة من بعض الوجوه ولكنها تدل على حقيقة مطوية فيها، وهى أن ابن دراج يعدّ من الشعراء الأفاضل الذين ظهرُوا فى الأندلس. ونرى صاحب اليتيمة يقرنه بالمتنبى، ويظهر أنه كان يتأثره فى شعره تأثراً شديداً لا يقل عن تأثر ابن هانى، وإن كنا نلاحظ أنه لم يستظهر فى شعره شيئاً من العبارات الشيعية والصوفية، غير أنه بعد ذلك يستظهر جميع خصائص المتنبى، فهو يميل إلى الغريب فى شعره من جهة، كما يميل إلى التصنع للثقافات من جهة أخرى. ثم هو بعد ذلك كابن هانى يُعنى باللفظ الطنان وقعقاته، وقد تعلق — مثل المتنبى — فى مطلع مدائحه بشكوى الدهر والسخط على الناس فى عصره، وساعده على ذلك أنه كان عصر فن وثورات على الأمويين واستعداد لظهور ملوك الطوائف. ويظهر أنه عُرف بين الثائرين الناشئين بميله للأمويين إذ كان شاعر ابن أبى عامر كما قدمنا، فازورت

(٣) الذخيرة ١/٤٥.

(١) الذخيرة لابن يسام ١/٤٣.

(٢) الذخيرة ١/٤٤.

عنه قلوب الملوك من حوله . يقول أبو حيان : « وكان ابن دراج ممن طرحت به تلك الفتنة الشنعاء واضطرتته إلى النجعة ، فاستقرى ملوكها أجمعين ما بين الجزيرة الخضراء وسرقسطة من الثغر الأعلى ، يهزُّ كلا بملحه ويستعينهم على نكته ، وليس منهم من يُصنغي له ، ولا يحفظ ما أُضيع من حقه ، وأُرخص من علقه^(١) ، وهو يخبطهم خبسط العضاه^(٢) بمقوله ، فيصمتون عنه ، إلى أن مرَّ بعقوة^(٣) منذر بن يحيى أمير سرقسطة فالتى عصا سيره عند من بواه ، ورحب به وأوسع قِراه . فلم يزل عنده ، وعند ابنه بعده ، مادحاً لهما ، مثنياً عليهما ، رافعاً من ذكرهما ، غير باغ بدلاً بجوارهما ، إلى أن مضى بسبيله ، بعد أن جرت له رحمة الله على إحسانه الباهر ، في فتنة البرابر ، مع أملاك الجزيرة في طول الاغتراب والنجعة أخبار شائعة ، فيها لدى اللب موعظة بالغة^(٤) . »

وهذا الجانب في حياة ابن دراج جعله يشتعل شكوى من الدهر ، وقد وجد من أستاذه المتنبى خير مدد في هذا الصدد ، فاستعار منه هذا الصوت ، وذهب يكبِّره ما وسعه تكبيره . وربما كان لكثرة الفتن التي عاصرها أثر في اندلاع هذه الشكوى التي تغمر شعره . وهو يخلط بين منهجي التصنيع والتصنع في قصائده ، واستمع إليه يخاطب ابنه مبشراً بما لقي في رحاب منذر بن يحيى :

أَبْنَى لَا تَذْهَبُ بِنَفْسِكَ حَسْرَةً
عَنْ غَوَلٍ رَحَلِي مُنْجِداً أَوْ مُغَوِّراً
فَلَنْ تَرَكْتَ اللَّيْلَ فَوْقَ دَاجِيَا
فَلَقَدْ لَقِيتُ الصُّبْحَ بَعْدَكَ أَزْهراً
وَحَلَلْتُ أَرْضاً بُدِّلَتْ حَصْبَاؤُهَا
ذَهَباً يَرَفُّ لِنَظَرِي وَجَوْهَرَا
وَلَتَعْلَمَ الْأَمْلاكُ أَنِّي بَعْدَهَا
أَلْقَيْتُ كُلَّ الصَّيْدِ فِي جَوْفِ الْفَرَا^(٥)
وَرَى عَلَى رِءَاةٍ مِنْ دُونِهِمْ
مَلِكٌ تُخَيِّرُ لِلْعُلَا فَتَخَيَّرَا
ضَرَبُوا قَدَاحَهُمْ عَلَى قَفَازِي
مَنْ كَانَ بِالْقَدَحِ الْمَعْلَى أَجْلِسَا^(٦)

(١) العلق : النفيس

(٢) العضاه : جمع عضاهة ، وهي الخبط أو

كل شجرة كبيرة ذات شوك .

(٣) العقوة : ما حول الدار والحلة .

(٤) الذخيرة ١/٤٤ .

(٥) الفرا : حمار الوحش . ومعنى المثل واضح .

(٦) القدح المعلى : أكثر قداح الميسر

حظاً فهو أعلاها .

وواضح من هذه الأبيات القليلة أن صاحبنا يُعنى - كما قال ابن شهيد -
بالخبر واللغة ، فهو هنا يتصنع لذكر المثل المعروف (كل الصيد في جوف
الفرأ) كما يتصنع لفكرة القيداح المعروفة عند العرب القدماء ، ثم هو بعد ذلك
يُعنى - كما لاحظ ابن شهيد أيضاً - بالبديع ، ففي الأبيات الأولى يعنى
بالطباق بين النجند والغور والليل والصبح والحصباء والذهب ، واستمر معه في
القصيدة فستره يقول :

كلاً وقد آنستُ من هود هدى	ولقيتُ يعرباً في القيول وحميرا
وأصبتُ في مسبا مورث ملكها	يسني الملوك ولا يدب لها الضرا ^(١)
فكأنما تابعتُ تبّع رافعا	أعلامه ملكا يدين له الورى
والحارث الجفتى ممنوع الحمى	بالخيل والآساد مبدول القرى
وحططت رحلى بين نارى حاتم	أيام بقرى موسيرا أو معسرا
ولقيتُ زيبد الخيل تحت عجاجة	تكسو غلائلها الجياد الضمرا
وعقدتُ في يمن موائق ذمة	مشدودة الأسباب مؤثقة العرى
وأيتُ بسحذل وهو يرفع منبرا	الدين والدنيا ويتخفص منبرا ^(٢)

وأظن صوت ابن دراج انضح لنا الآن تمام الوضوح فهو يُعنى - كما
قال ابن شهيد - بالنسب إذ يرد ممدوحه (منذر بن يحيى) إلى اليمن فينسبه إلى
ملوكها ومشاهيرها ، وهو في أثناء ذلك يصنع للجنام بين هود وهدي ومسبا ويسبي
وتابع وتبّع ، أرأيت إلى ابن دراج ؟ إنه كما قال ابن شهيد يصنع للبديع كما
يتصنع للغريب والأمثال كهذا المثل المعروف (يدب له الضراء) . ولا يكتفى
بذلك بل نراه يتصنع في آخر هذه الأبيات للرفع والخفض المعروفين
في علم النحو ، وواضح ما في ذكرهما من تكلف وتصنع . وهذا هو
الصوت العام لابن دراج ؛ تخطط بين تصنع وتصنيع ، أو بعبارة أدق

(١) الضرا : الاستخفاء . يريد أنه يهجم على أعدائه جهاراً لقوته وشجاعته .
(٢) بجدل : هو بجدل بن أنيف الكلبي صهر معاوية وظهره .

خلط بين مذهب أبي تمام ومذهب المتنبي ، وقد قيلت هذه القصيدة نفسها على نسق قصيدة المتنبي في ابن العميد :

بادِ هواك صَبِرْتَ أمْ لم تَصْبِرًا وبُكَاك إن لم يَجْرَدْ مَعُكَ أوجَرَى
وكان مولعاً بتتبع المتنبي في شعره والإغارة على معانيه ، ولاحظ ذلك صاحب الذخيرة في غير موضع من شعره كهذا البيت :

أواصلُ آناء الأصائل بالضحى وزادى من جهنمى ، وراحتى رجلي
فقد أخذه من قول المتنبي :

لا ناقتى تقبيل الرديف ولا بالسَّوط يوم الرهان أجهدها
شراكها كورها ، ومشفرها زمامها ، والشسوع مقودها (١)
وكذلك قوله في وصف فرس :

وذو غرةٍ معروفةٍ السَّبْقِ فى المَدَى وقد قَرِحَ التَّحْجِيلُ من حَلَقِ الشَّكْلِ (٢)
فقد أخذه من قول المتنبي :

وإن تكن محكمات الشكْلِ تمنعنى ظهورَ جَرَى فلى فيهن تَصْنَعَالُ (٣)

ولم يكتف ابن دراج بتقليد المتنبي ، إذ كان يشغف بتقليد غيره من المشاركة كالشريف الرضى (٤) وأبى نواس وقد عارض قصيدته في مدح الحصيب :

أجارة بيتينا أبوك غيور وميسور ما يَرْجى لديدك عسير

بقصيدة في مدح المنصور بن أبى عامر مطلعها :

(١) الذخيرة ٦١/١. الرديف : من يرتدف
خلف الراكب . الرهان : السباق . الشراك :
سير النعل ، والشسع : ما يكون فى الأصابع
منه . وواضح أن المتنبي يريد بناقته نعله وقد
جعل شراكها بمنزلة الكور والرجل الناقة .
وجعل مشفرها وهو مقدم الشراك بمنزلة الزمام ،
والشسوع بمنزلة المقود .
(٢) التحجيل : بياض فى قوائم الفرس .
الشكل : جمع شكال وهو القيد الذى تشد به
قوائم الفرس .
(٣) الذخيرة ٦٣/١ .
(٤) الذخيرة ٧٢/١ .

ألم تعلمي أن الثَّوَاءَ هو التَّوَى وأن بيوتَ العاجزين قبورُ (١)
ومنها في وصف وداعه لزوجته وولدها الصغير :

ولما تدانت للوداع وقد هففاً بصبري منها أنه وزفيرُ
تناشدني عهدَ المودة والهوى وفي المهد مَبْغُومُ النداء صغيرُ
عبيي بمرجوع الخطاب، ولفظه بموقع أهواء النفوس خبيرُ
تبوأ ممنوع القلوب ومهدت له أذرعٌ مخوفةٌ ونحورُ
فكل مفدأة الترائب مرضيعُ وكلُ محبأة المحاسن ظيرُ (٢)
عصيت شقيع النفس فيه وقادني رواحٌ بتدآب السرى وبكورُ
وطار جناح البسین بی وهفت بها جوائحُ من دُعرِ الفراقِ تطيرُ

وهذه القطعة تفيض بالعواطف والشعور الحى ، وهى دليل على جودة شاعرية ابن دراج وأنه لو ترك نفسه على سجيها دون عناية بتقليد المذاهب الشرقية من صنعة وتصنيع وتصنع لا استطاع أن يترك لنا شعراً مليئاً بالحياة والقوة والوجدان الفياض ، غير أنه كان يريد أن يثبت تفوقه ومهارته ، وهو لذلك يحاول أن يصنع شعره على صورة شعر المتنبي أو أبى تمام أو غيرهما من شعراء المشرق ، ونفس هذه القصيدة التى أتى فيها بهذه القطعة الممتازة نراه يحنمها بهذين البيتين :
أثرتني لخطب الدهر ، والدهر معضلُ وكلتني للينث الغاب وهو هصورُ
وقد تخفّض الأسماء وهى سواكنُ ويعتملُ فى الفعل الصحيح ضميرُ

ومعنى ذلك أنه كان يلتزم التصنع فى شعره حتى فى هذه القصائد التى يحاول أن يعبر فيها تعبيراً حرّاً عن عواطفه ، بل نحن نبالغ فليس عنده من حرية فى التعبير ، أليست هذه القصيدة التى نعجب فيها بوداعه لزوجته وولده قد نظمها فى جيز قصيدة أبى نواس إذ استعار منه الوزن والقافية ، كما استعار منه كثيراً من خواطره وأفكاره . وقرأ له هذه القطعة من قصيدة أخرى فى منذر بن يحيى :
علا فحوى ميراث عادٍ وتبّع بهمتيه العلنيا ونسبته الدُنْيَا

(١) التوى : الهلاك .

(٢) الظئر : المرخصة لولد غيرها .

فأعربَ عن إقدام «يَعْرُب» واحتسبى
ومن «حَمِير» ردَّ القنا أحمر الذُّرى
وما نام عنه عِرْقُ «قَسْحَطَان» إذ فُلدى
ولا أَسْكَنْتَ عنه «السَّكُونُ» زيادةً
ولا كَسَدَتِ أسِيفُهُ مُلْكُ «كِنْدَةَ»
وكائنُ له في «الأَوْس» من حَقِّ أَسْوَةٍ
فلم يَنْسَ من «هُودٍ» سَنَاءً ولا هَدِيًا
ومن سَبَأً قَادَتِ كَتَائِبُهُ السَّبِيًّا
عُرُوقُ الشَّرَى من غُلَّةِ القَسْحَطِ بالسَّقِيَّا
ولا رَضِيَتْ «طَى» لراحته طَبِيًّا
فترك في أركان عزِّهِ وَهِيًّا
بَنَصَبِ الهُدَى جَهْرًا أو بَدَلِ النَّدَى خَفِيًّا

فقد ملأ هذه القطعة بالجناس إذ جانس بين يعرب وأعرب وينس وسناء
وهود وهدى وحمير وسبأ والسبي وقسطان والقسط وأسكنت والسكون وطى
وطيًّا وكندت أى جحدت وكندة والأوس وأسوة ، أرأيت إلى كل هذه الجناسات
المتكلفة ، ألا تحس أن لون الجناس عند صاحبنا قد أصبح شيئاً ثقيلاً على الأذن واللسان ؟
غير أنه بدع جديد كان يراه الشاعر الأندلسى في شعر المشاركة فيتعلق
به كما يتعلق بالطباق على نحو ما نرى في هذه القطعة نفسها ، وكما يتعلق بألوان
التصنع الأخرى من ذكر الأنساب أو الألفاظ الغريبة أو الأمثال أو النحو .
وكان ابن دراج لا يكتفى بذلك إذ نراه في شعره يعنى بالاعتباس من القرآن
الكريم والحديث الشريف كقوله في الوزير أبى الأصبغ عيسى بن سعيد القطاع :
أبا الأصْبَغِ المَعْنَى هل أنت (مُضْرَخِي ؟)
وهل أنت لى مُعْنٍ ؟ وهل أنت لى مُعْنَى ؟

وقوله في على بن حمود :

نَجَزَا مِنْ جَسَنَتِي مَأْرِبٍ (بِخَمَطٍ وَأَثَلٍ وَسِدْرٍ قَلِيلِ)

وقوله في خيران العامرى صاحب المريّة :

فَتَى سِيفُهُ لِلدِّينِ أَمْنٌ وَإِيمَانٌ وَيُمْنَاهُ لِلْأَمَالِ رَوْحٌ وَرَيْحَانٌ
فَنَفُضَتْ سِیُوفٌ حَارِبَتَهُ وَأَيْمُنٌ (وَشَاهَتِ) وَجُوهٌ فَاخَرَتَهُ وَتَيْجَانٌ

وأكبر الظن أن منهج ابن دراج اتضح لنا الآن وتكشف عن جميع صفاته
وخصائصه وهو ليس منهجاً جديداً ، فالأندلس لا تستطيع أن تمدَّ الأدب العربى

بمنهج جديد لا من حيث الموضوعات ولا من حيث المعاني ولا من حيث الأخيلة والأساليب ، إنما كل ما هنالك أنها تستطيع أن تفخر بشعراء يعيشون في إطار الشعر العباسي العام ، وهم يعيشون في هذا الإطار معيشة مضطربة ، إذ نرى الشاعر الواحد يخلط بين مذاهب الفن العباسي خطأ شديداً ، فهو تارة صانع يفيض بالشعور ولا يجعل للزخرف سبيلاً إليه كما رأينا عند ابن دراج في وداعه لزوجه وطفله ، وتارة نراه متصنعاً يعنى بالتصنع للثقافات ، كما يعنى بالغريب والأنساب والأمثال والاقتباس من القرآن الكريم على نحو ما رأينا عند ابن دراج أيضاً ، ثم هو أخيراً مصنّع ، يشفع شعره بألوان التصنيع والزخرف العباسي من جناس وطباق وتصوير ، على نحو ما مر بنا عند ابن دراج . وهكذا نرى الشاعر الأندلسي يجمع في شعره بين جميع المذاهب العباسية ، وهذا هو معنى ما نقول من أن الشعراء الأندلسيين يخلطون خطأ شديداً بين المذاهب الفنية للشعر العربي إذ يستعبرون منها جميعاً بدون تفريق ولا اختلاف في التطبيق . على أنه ينبغي أن نريث قليلاً في هذا الحكم العام على الأندلس وشعرائها حتى نرى شعرهم وما أصابه من نهضة في عصر ملوك الطوائف .

٤

نهضة الشعر الأندلسي

لا نكاد نمضي في صدر القرن الخامس الهجري حتى نرى الدولة الأموية التي أقام صرّحها عبدالرحمن الداخل وأبناؤه تتحطم ويحل مكانها نظام جديد ، يقوم على أن تحكم كل مدينة كبيرة في الأندلس نفسها بنفسها ، ويعترف هذا النظام باسم نظام ملوك الطوائف ؛ إذ أصبح في كل مدينة فرد أو أسرة تحكمها حكماً منظماً ، وقد اشتد التنافس بين هذه المدن ، واستطاعت الأندلس عن طريق هذا التنافس أن تظهر بأكبر حظ من النشاط العلمي والأدبي ، إذ كان كل أمير ، أو ملك كما كانوا يسمونه ، يريد أن يبدئ من حوله في القوة والسلطان والثروة المادية والعقلية والفنية . وإن الإنسان ليحس تشابهاً — من بعض الوجوه — بين نظام

الأندلس في هذا العصر وبين نظام اليونان في العصور القديمة ، إذ كانت تنافس أثينا إسبرطة وغيرها من المدن اليونانية ، وكما أن هذا النظام اليوناني القديم يُعَدُّ أزهى عصور اليونان بما تركوا فيه من آثار فنية وفلسفية وأدبية ، كذلك يُعَدُّ عصر ملوك الطوائف من أزهى عصور الأندلس من الوجهة الحضارية . واستمرت هذه الحركة الدافعة في العصرين التاليين عصر المرابطين والموحدين إذ استطاعت الأندلس أن تظفر بطائفة من الفلاسفة كابن باجة وابن رشد ، كما استطاعت أن تظفر بطائفة كبيرة من العلماء في الأبحاث الدينية والأبحاث النحوية . وهي أيضاً حققت لنفسها رقيّاً واسعاً في الأدب بقسميه من شعر ونثر . وبذلك نهض الشعر الأندلسي نهضة واسعة في هذه العصور وهي نهضة ظلت في حدود الصورة العامة لشعرنا العربي ، فلم يَسُرَّ الشعراء هناك على خطوط هذه الصورة وظلالها وأضوائها ، بل ظلوا يعيدون رسمها ، لا يكتدون ولا يملتون ، وفي أثناء ذلك يقعون على تشبيهات واستعارات طريفة ، وقد يمتد ذلك إلى مقطوعات بديعة في الغزل وغير الغزل كقول يحيى بن بقى^(١) :

عاطيته والليل يستحبُّ ذيله	صهيباء كالمسك الفتيق لناشق
وضمته ضمَّ الكيمى لسيفه	وذؤابتاه حمائلٌ في عاتق
حتى إذا مالت به سِنَّةُ الكرى	زحزحته شيئاً وكان معانق
باعده عن أضلعٍ تشتاقه	كى لا ينام على وِسادٍ خافق

وقول ابن شطريّة^(٢) :

سَتَرَ الصبح بطرّة	وجلّا الليل بغرّة
وأرى من وجهه في	قدّه غُصْنًا وزهره
جاعنى كالظي في أشد	راكه إذ حلّ شعره
ومضى عني ولكن	بعد ما خلف نشره
فتراني في افتضاح	كلما أخفيت سرّه

(١) معجم الأدباء (طبعة القاهرة) ٢٣/٢٠ (٢) المغرب ١/١٤٠ .

والمغرب لابن سعيد (طبع دار المعارف) ٢١/٢ .

وقول أبي حفص عمر بن عمر (١) :

همُ نظروا لواحظتها فهاموا وتشرب عقلَ شاربها المدامُ
يخاف الناسُ مُقلتها سواها أيَدُّ عَرَّ قلبَ حامله الحسامُ
سما طرقي إليها وهو باك وتحت الشمس ينسكب الغمام
وأذكر قدها فأنوحُ وبجداً على الأغصان ينسدب الحمام
وأعقب بينُها في الصدد رغماً إذا غربت ذكاءُ أتى الظلام

والقطع جميعاً تستمد من جذذات الشعر المشرقي في المعاني والصور، ولكنها تعيدها في معارض جديدة ، فيها طرافة الخيال وبراعة التصوير . وكانوا كثيراً ما يلمنون بوصف وداع المعشوقة في الصباح ، ولكن لا تظن أنهم يسبقون المشاركة في ذلك ، فإننا نجد هذا الوصف عند عمر بن أبي ربيعة في قصيدته المشهورة (أمن آل نعيم أنت غاد فبسكرك) ونقله عنه العباسيون من أمثال أبي فراس ، وشاع عنهم في الأندلس بين الشعراء والوشاحين والزجالين .

وربما كان أهم موضوع برع فيه الأندلسيون هو وصف الطبيعة ، وقد أعانهم فيه جمال المناظر في إقليمتهم ، ولهم فيه روائع كثيرة ، وهي روائع كانت تستمد من كنوز الشعر العباسي ، مضيئة إليها أخيلة دقيقة كثيرة ، على شاكلة قول الرصافي يصف نهراً وما على جانبيه من أشجار تراءى على صفحته ظلالها (٢) :

ومُهَدِّلِ الشَّطَّيْنِ تحسب أنه متسائلٌ من دُرَّةٍ لصفائه
فأنت عليه مع الهجيرة سَرَّحَةٌ صدَّيْتُ لِفَيْسَتْيْهَا صَفِيحَةٌ مائه (٣)
وتراه أزرق في غِلالة سندسٍ كالدارع استلقى لظل لوائه
وقد يمزجون وصف الطبيعة بالحرر ووصف الصباح أو وصف المساء ، فنقع عندهم على صور طريفة كهذه الصورة للرصافي أيضاً إذ يقول :

وعشيٌّ رائقٌ منظرُهُ قد قطعناه على صِرْفِ الشَّمُولِ (٤)

(١) انظر الأبيات في كتاب رايات المبرزين لابن سيد .

(٣) المرحلة: الشجرة ، فاءت: نشرت فيها أي ظلها .

(٢) راجع الأبيات في رايات المبرزين .

(٤) الشمول: الحرر ، وصرفها : خالصها .

وكان الشمس في أثنائِه
والصبا ترفع أذيال الرُّبى
حبَّذا منزلنا مُغْتَبَقًا
طائرٌ شادٍ وغصنٌ مننٍ
أصقت بالأرض خدًا للترول
ومحيًا الجوّ كالنَّهرِ الصَّقيـلِ
حيث لا يُطربنا إلا الهديل^(١)
والدُّجى يشرب صهباء الأصيل

ودائمًا تلقانا مثل هذه الصور الطريفة في أشعارهم ، لا في وصف الطبيعة والغزل فحسب ، بل أيضًا في مدائحهم ومراثيهم ، كقول ابن عمَّار يمدح المعتضد ملك إشبيلية^(٢) :

أندى على الأكباد من قطر الندى وألذُّ في الأجفان من سِنَّةِ الكرى
ومثل قول أبي عامر بن الحمارة يرثي زوجته^(٣) :

ولما أن حللت التُّربَ قلنا لقد ضلَّتْ مواقعها النجومُ
ألا يا زهرةً ذبلتْ سريعًا أضنَّ المِزْنَ أم ركبتْ النسيم

واشتهروا بمراثيهم للدول الزائلة ، ومراثى ابن اللبَّانة في بنى عباد مشهورة ، وكذلك مراثى ابن عبَّدون في بنى الأفطس أصحاب بَطْلَمَيْوُس ، ومن بديع قوله فيها هذا المطلع الرائع لإحداها^(٤) :

ما لليلالى أقال الله عَشْرَتِنَا من الليالى وخائنتها يدُ الغيـرِ
تسرُّ بالشئ لكن كى تغرُّ به كالأيمِ ثار إلى الجاني من الزَّهرِ^(٥)

ولم تسقط مدينة في يد مسيحي الشمال إلا بكوها وتفجعوا عليها تفجعاً حاراً ، وهو تفجع كانوا يضمّنونه استصراخاً للمسلمين في مغارب الأرض ومشارقها لعلهم يستنقذون تلك المدن من براثن الإسبان ، ويعيدونها إلى حظيرة الإسلام ، قبل أن تُدَكَّ هناك كل صروحه وتسقط كل راياته وأعلامه .

ومن غير شك نهض الشعر العربى في هذا الفردوس المفقود نهضة رائعة . على أنه ينبغي أن لا نبالغ في تصور هذه النهضة ، إذ كان الأندلسيون يولّون

(١) المغتبق : مكان الاغتباق وهو شرب المساء . الهديل : صوت الحمام وفرخه .
(٢) المغرب ١/٣٩١ .
(٣) المغرب ٢/١٢٠ .
(٤) المغرب ١/٣٧٦ .
(٥) الأيم : الثعبان .

وجوههم دائماً نحو المشرق يقلدون شعراءه في مذاهبيهم ونماذجهم ، ولعله من أجل ذلك شاعت عندهم فكرة معارضة قصائد المشاركة ، فابن بُرْد الأصغر ينظم قصيدته :

بِخُصْدَاعٍ عَالُّوهُ وَبِهَجْرٍ وَصَلُّوهُ

على نمط قصيدة لشاعر من شعراء بغداد في وزنها ورويَّتها ^(١) ، وابن زيدون ينظم قصيدته المشهورة :

بِنْتُمْ وَبِنَا فَمَا ابْتَلَّتْ جَوَانِحُنَا شَوْقًا إِلَيْكُمْ وَلَا جَفَّتْ مَا قَيْنَا

على نمط قصيدة البحري :

يَكَادُ عَاذَلُنَا فِي الْحَبِّ يُغْرِينَا فَا لِحَاجُكَ فِي عَذْلِ الْحَبِّينَا

وابن خفاجة ينظم قصيدته :

كَفَانِي شَكْوَى أَنْ أَرَى الْمَجْدَ شَاكِيَا وَحَسْبُ الرِّزَايَا أَنْ تَرَانِي بَاكِيَا

على نمط قصيدة المتنبي :

كُنْ بِكَ دَاءٌ أَنْ تَرَى الْمَوْتَ شَافِيَا وَحَسْبُ الْمَنَايَا أَنْ يَكُنَّ أَمَانِيَا

وهو كذلك ينظم قصيدته :

قُلْ لِمَسْرَى الرِّيحِ مِنْ لَضَمٍ وَلِيَالِينَا بَدَى سَلَمٍ

على نمط قصيدة أبي نواس ، إن صحَّ أنها له :

يَا شَقِيقَ النَّفْسِ مِنْ حَكَمٍ نَمَتَ عَنْ لِيَالِي وَلَمْ أَنْمِ

وعلى هذه الشاكلة يصوغ الشعراء قصائدهم على صورة القصائد العباسية ، وهي صورة لا تقف عند المشابهة في الوزن والروي ، بل تمتد إلى المشابهة في المعاني والأساليب ، وكأنما القصيدة في رأيهم ليست إلا تلقيقاً للمواد الفنية التي تركها العباسيون ، فهم يُبَدِّلُون ويعيدون في المعاني والصور الموروثة دون أن يضيفوا

إليها جديداً إلا قليلاً . إنما هي مواد وعناصر تتراكم وتتجمع فتُحدث قصيدة ولكنها لا تحدث عملاً فنياً قماً إلا في الندرة ، أما الكثرة فإنها تُصنع تحت تأثير المواد العتيقة ، ولقد كان حريماً بالشعراء أن ينحسروا عن شعرهم كل ما هو عتيق ، غير أن التفكير الفني عند العرب كان قد فقد كل مقدرته على الابتكار والتجديد ولذلك لم يستطع الأندلسيون أن يتجهوا بشعرهم إلى وجهات جديدة ، سوى ما ستراه بعد قليل عندهم من الموشحات والأزجال ، أما بعد ذلك فالشعر الأندلسي باق على قديمه العربي ، سوى ما كان من تجديده في أوزان موشحاتهم وأزجالهم ، وهي تجديدهات اضطروهم إليها الغناء اضطراباً ، أما بعد ذلك فأساليبهم وصورهم هي نفس الأساليب والصور المشرقية . ونحن نبحت عبثاً إذا حاولنا أن نجد عند الأندلسيين رغبة في تغيير صياغة الشعر تغييراً تاماً بحيث تدفع بالشعراء إلى إحداث مذهب جديد ، إنما هم يعيشون في الإطار الفني العباسي العام وما فيه من مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع يخلطون بين هذه المذاهب في غير نظام ولا نسق معين على نحو ما رأينا سابقاً عند ابن هاني وابن دراج ، ونحن نقف عند نفر من شعراء هذا العصر لنرى حقيقة هذا الرأي ومدى صحته .

ابن برد الأصغر

هو أبو حفص أحمد الأصغر حفيد ابن بُرْد الأكبر الذي كان وزيراً في الأيام العامرية وكان كاتباً بليغاً أيضاً ^(١) . حَدَّثَ الْحَمِيدِي أَنَّهُ رَأَاهُ فِي الْمَرِيَّةِ بَعْدَ الْأَرْبَعِينَ وَأَرْبَعَمِائَةٍ غَيْرَ مَرَّةٍ ^(٢) : وَأَشَادَ بِهِ صَاحِبُ الذَّخِيرَةِ إِذْ يَقُولُ « كَانَ أَبُو حَفْصِ بْنِ بُرْدِ الْأَصْغَرِ فِي وَقْتِهِ فَلَكَ الْبَلَاغَةُ الدَّائِرُ وَمِثْلُهَا السَّائِرُ ، نَفَثَ فِيهَا بِسَحَرِهِ ، وَأَقَامَ مِنْ أَوْدِهَا بِنَاصِعِ نَظْمِهِ وَبَارِعِ نَثَرِهِ ، وَلَهُ إِلَيْهَا طَرُوقٌ ، وَفِي عَرُوقِهَا الصَّالِحَةُ عَرُوقٌ ^(٣) » . وَمِنْ يَرْجِعُ إِلَى الْقِطْعَةِ الَّتِي رَوَاهَا لَهُ صَاحِبُ

(١) انظر ترجمته في المغرب ٨٦/١ وبغية
الملتقى للضبي ص ١٥٣ والمطبع لفتح ص ٢٤
والذخيرة ١٨/٢ ومجمع الأدباء لياقوت
(٢) معجم الأدباء ١٠٦/٢ .
(٣) الذخيرة ١٨/٢ .

الذخيرة من شعره (١) ، وهي قطعة كبيرة يراه يحتذى دائماً على مثال العباسيين ، بل إنه ليبلغ من ذلك مبلغاً لا يكاد يدور بخلد الإنسان ، فقلما يوجد له معنى إلا وهو مسبوق به ، قد طرقة الشعراء من قبله ، ولاحظ ذلك عليه صاحب الذخيرة في غير موضع من روايته لشعره ، فمن ذلك قوله في النسيب :

لما بدا في لا زور دى الحرير وقد بهر
كبرت من فرط الجمل ل وقلت ما هذا بشر
فأجابنى لا تنكرن ثوب السماء على القمر

وهو من قول ابن الرومى :

يا ثوبه الأزرق الذى قد فاق العراق فى السناء
كانه فيه بدر تم يشق فى زرقه السماء

وقول ابن المعتز أيضاً :

وبنفسجى الثوب قت ل محبة من دابه
الآن صرت البدر ح ين لبست ثوب سحابه

ونستمر فى قراءة ابن برد ، فإذا هو يقول :

بأبى أنت وأمى لم تطبعت بظلمى
أبدأ تأتى بعتب دون أن آتى بجرم
بيننا فى الحب قربنى سقم عينيك وجسمى

وهو من قول ابن الرومى :

يا عيلاً جعل العلة مفتحاً لسقمتى
ليس فى الأرض عليل غير جفنتيك وجسمى

وهو كما يتأثر ابن الرومى نراه يتأثر ابن المعتز ، بل ربما كان تأثره بابن المعتز أكثر وأوضح ، فقد تعلق مثله بالأوصاف والتشبيهات فمن ذلك قوله :

(١) انظر الذخيرة الجزء الثانى من ص ٢٧ إلى

عارضٌ أقبلَ في جُنْحِ الدُّجَى
أتلفت ریحُ الصَّبَا لؤلؤهُ
يتهادى كتهادى ذی الوجی (١)
فانحنى يُوقد عنه السُّرُجَا
وقوله :

وكان الليل حين لوى
كيلةٌ سوداءُ حرقها
هارباً والصُّبحُ قد لاحا
عامدٌ أسرج مصباحا

فإن ذلك كله من قول ابن المعتز الذي مرَّ في غير هذا الموضع :
والصبح يتلو المُشْتَرَى فكأنه
عُرْيَانٌ يَمْشِي في الدُّجَى بسراج

ويقول ابن برد في وصف كلف البدر :

والبدر كالمرآة غيرَ صَقْلَها
والليل ملتبسٌ بضوء صباحه
عَبَثُ العَدَارَى فيه بالأنفاسِ
مثل التباسِ النَّفْسِ بالقرطاسِ (٢)

وهو واضح الصلة بقول ابن المعتز في وصف فرند السيف :

جرى فوق مَتَنِيهِ الفِرْنْدُ كأنما
تنفسَ فيه القينُ وهو صَقِيلُ

وعلى هذا النمط نرى ابن برد يَمْضِي في تأليف شعره ، وكأنه نسخة طبق الأصل من شعر أصحاب المشرق ، وخاصة ابن المعتز وابن الرومي .

والحق أنه ينبغي أن لا نتعلق بالفكرة الشائعة من أن الأندلس كان لها شخصية واضحة في تاريخ الشعر العربي ، فإن هذه الشخصية تنحصر في كثرة الإنتاج وخاصة في شعر الطبيعة ، أما بعد ذلك فالأندلس تستعير من المشرق موضوعات شعرها ومعانيه وصوره وأمالبيه وكل ما يتصل به استعارة تكاد تكون طبق الأصل ، على نحو ما نرى الآن عند ابن بُرْد ، فقد استقر في أذهان الشعراء أن خير عصور الشعر وأزهاها هو العصر العباسي وما ينطوي فيه من شعراء عظام أمثال أبي نواس وأبي تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز والمتنبي ، فذهبوا يقرءون هؤلاء الشعراء وأمثالهم ، ثم أخذوا يحاكونهم دون

(١) العارض : السحاب الممطر . الوجي : (٢) النفس : المداد .
الحفا أو أشد منه .

أن يفهموا مذاهبهم فهجاً واضحاً أو يعرفوا ما بين هذه المذاهب من مفارق واسعة ، وكأني بالأندلسيين انتهوا إلى التقليد وارتضوه لأنفسهم فعاشوا في الشعر العربي هذه المعيشة التقليدية التي نرى آثارها الآن عند ابن برد وغيره من الشعراء.

ابن زيدون

لعله يحسن بنا أن نقف عند ابن زيدون ^(١) لننظر في حقيقة هذا الحكم العام الذي نحكم به على شعراء الأندلس ، وكان حامل لواء الشعر في عصره ، وهو من أسرة اشتهرت بالفقه ، ونعمت بالثراء . وُلد بقرطبة سنة ٣٩٤ للهجرة واهتم به أبوه منذ نعومة أظفاره فأحضر له الأدباء المعلمين والفقهاء والمتقنين ، ولم تلبث ملكته الشعرية أن تفجرت على لسانه ينبوعاً عذباً ، فعلا شأنه ولع نجمه . وليس بين أيدينا أخبار واضحة عن موقفه في حوادث سقوط الدولة الأموية ، وإن كنا نظن أنه لم يقف مكتوف اليدين لإزاءها ، بل لعله كان أحد من أعانوا في قيام دولة بني جهور واعتلاء أبي الحزم عرش قرطبة سنة ٤٢٦ . ونراه غارقاً في حب ولادة بنت الخليفة المستكني ، وكان ابن عبدوس ينافسه في هذا الحب ، ويظهر أنه كان أحد من وشى به إلى أبي الحزم ، إذ نسبت إليه مؤامرة ضده للعودة بزمام الأمور إلى بني أمية ، فأودع السجن سنوات طويلاً ، وهو يضرع إلى أبي الحزم بشعره ورسائله الجدية ، واستشفع بابنه أبي الوليد ولكنه لم ينعف عنه فهرب من السجن ليلة عيد . وأخيراً عفى عنه أبو الحزم ، وقرّبه أبو الوليد منه ، حتى إذا توفى أبوه وولّى مكانه عيسىه للنظر على أهل الذمة ، ثم رفعه إلى مرتبة الوزارة ، وسفر بينه وبين كثير من ملوك الإمارات الأندلسية . وفست الأمور بينه وبين أبي الوليد كما فست بينه قبلا وبين أبيه ، فولى وجهه نحو إشبيلية واستقبله ملكها المعتضد استقبالا حافلاً ، واتخذته وزيراً له ، كما اتخذه من بعده ابنه المعتمد وزيره ومستشاره واستطاع بفضل جهوده أن يغزو قرطبة

ابن خاقان ص ٧٠ والمغرب في حل المغرب
١/٦٣ والمعجب للمراكشي (طبعة دوزي)
ص ٧٤ والحلة السيرة لابن الأبار ص ٤٥ .

(١) انظر كتابنا « ابن زيدون » طبع
دار المعارف حيث فصلنا الحديث عن حياته
وشعره وراجع الذخيرة ١/٢٨٩ والفلاذ للفتح

ويستولى عليها . وحدث أن أرسل به المعتمد إلى إشبيلية في بعض المهام ، فدعاه
القدر هناك إلى جوار ربه سنة ٤٦٣ .

ونخصومةُ ابن زيدون لابن عبدوس — كما قدمنا — لم تكن ترجع إلى أسباب
مسياسية إنما كانت ترجع إلى حبه لولادة بنت الخليفة المستكني ، فقد كان يحبها كذلك
ابن عبدوس ، وجعله هذا الحب يصطدم بابن زيدون ، فكاد له حتى سجنه .
وحياة ابن زيدون من الوجهة الأدبية حياة طريفة ، فقد تعلق بولادة وأصبح مغرمًا
بها صبيًا ، وكان لها منتدى لطيف تجلس فيه للرجال والشعراء ، ويظهر أنها
كانت ماجة خليعة . يقول صاحب الذخيرة إنها « أوجدت إلى القول فيها السبيل
بقلة مبالاتها ومجاهرتها بلذاتها . كتبت — زعموا — على أحد عاتق ثوبها :
أنا والله أصلحُ للمعالي وأمشي مِشْيَتِي وأتبه تِيهَا »

وكتبت على الآخر :

وأمكن عاشقي من صَحْنِ خَدَيَّ وَأُعْطَى قُبُلَتِي مَنْ يَشْتَهِيهَا^(١) ،

وهناك نص طويل يروي به صاحب الذخيرة عن ابن زيدون يصف فيه إحدى
وقائعه الغرامية معها ذات ليلة^(٢) ، ومن يرجع إلى مجموع ما روى عن
حياة ولادة في الذخيرة ونفح الطيب ، ثم يرجع مع ذلك إلى ما روى في نفح
الطيب عن غيرها من حرائر الأندلس^(٣) يحس أن المرأة الأندلسية الحرة لعبت
في الأدب الأندلسي دوراً يشبه من بعض الوجوه دور المرأة في الأدب
الفرنسي في أثناء القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وليس من شك في أن
هذه الناحية تعطي ديوان ابن زيدون أهمية في تاريخ الشعر الأندلسي . على أنه
ينبغي أن نعرف أن حبه لولادة اصطدم بأشياء ، إذ تراها تؤثر ابن عبدوس عليه ،
ثم يفرق بينهما السجن ولا يستطيع أن يجد سبيلاً إلى لقاءها ، ثم يكون الحرمان
منها بخروجه عن قرطبة إلى إشبيلية ، ولون ذلك شعره بألوان من الصبابة
بها واللوعة ، فرأيناه يصف أيامه معها ، كما يصف المعاهد التي كانا يتفرجان

(٣) انظر الجزء الثاني من نفح الطيب (طبع
ببلاق) من ص ١٠٧٦ إلى ١١٧٣ .

(١) الذخيرة ٣٧٦/١ .

(٢) الذخيرة ٣٧٧/١ .

عليها أو يتنزهان فيها ، ومعنى ذلك أن شعره يفيض بالعواطف ويكتظ بالشعور ، ولعله من أجل ذلك كان يسميه النقاد باسم بحترى الأندلس ، فذوقه أقرب إلى ذوق البحترى ، إذ يطلب في شعره أن يعبر عن خواطره في حرية دون تقييد بضروب التصنيع أو التصنع ، غير أنه ينبغي أن نقيّد هذا الكلام ، لأن من يتبع ابن زيدون في ديوانه يجد كبقية الشعراء الأندلسيين يخلط بين مذاهب العباسيين من صنعة وتصنيع وتصنع في غير طريقة مرسومة ولا خطة موضوعة . ومَرَّ بنا أن أهم قصائده وهي (بنم وبنّا) قد صنعها على نمط قصيدة للبحترى ، وهو في قصائده الأخرى لا يزال يعيش هذه المعيشة التقليدية ، واقرأ له هذه القطعة المشهورة :

ما على ظنّي باسٌ	يَجْرَحُ الدهرُ ويأسو
ربما أشرفَ بالمنرُ	على الآمالِ ياسُ
ولقد يُنْجِيكَ إغفا	لُ ويرُدِّيكَ احتراس
والمهاديرُ سهامٌ	والمقاديرُ قياسٌ ^(١)
يا أبا حفصٍ وما سا	واك في فتهمٍ إياسٌ ^(٢)
من سنا رأيك لي في	ظلم الخطبِ اقتباسٌ ^(٣)
وودادى لك نصٌ	لم يخالفه القياسُ

فإنك تراه يصنع إذ يطابق بين يجرح ويأسو ، كما يجانس بين يأسو في البيت الأول ويأس في البيت الثاني ، وهو كذلك يتصنع لذكر النص والقياس والاقْتِباس . فحتى النموذج الواحد فيه خلط بين المذاهب ، فالشاعر تارة يصنع وتارة يتصنع ، ومع ذلك فهذه القطعة قريبة من ذوق الصانعين بما اشتملت عليه من حسن جرس وإيقاع ! .

وإذا تركنا هذا المظهر العام في شعره من الخلط بين المذاهب الفنية العباسية إلى تتبع معانيه وأخيلته وأساليبه وجدنا صورتها العامة هي الصورة العباسية وقد

في العصر الأموي وكان يشتهر بالذكاء وحدة الفهم .

(١) قياس هنا : جمع قوس .

(٢) سنا : ضوء .

(٣) هو إياس بن معاوية من قضاة العراق .

عُني صاحب الذخيرة ببيان هذا الجانب في شعره ، فرأيناه يرجع عشرات من أبياته وأشعاره إلى دواوين العباسيين وخاصة البحري وأبا تمام والمتنبي والمعري ، فمن ذلك قوله في وصف سواد ليلة :

يَالَيْتَ ذَاكَ السَّوَادَ الْجَوْنَ مُتَّصِلٌ^(١) قد استعار سواد القلب والبصر^(١)

فقد استعاره من قول أبي العلاء :

يَسُودُ أَنْ ظِلَامَ اللَّيْلِ دَامَ لَهُ وزيد فيه سواد القلب والبصر^(٢)

ويقول ابن زيدون في بني جهمور :

بَنِي جَهْمُورٍ أَحْرَقْتُ بِجَفَائِكُمْ^(٣) جَنَانِي ، فَمَا بَالُ الْمَدَائِحِ تَعْبَقُ^(٣)
تَعْدُونَنِي كَالْعَنْبَرِ الْوَرْدِ إِنَّمَا تَطِيبُ لَكُمْ أَنْفَاسُهُ حِينَ يُحْرَقُ^(٤)

وهو بيّن الصلة بقول أبي تمام :

لَوْلَا اشْتَعَالُ النَّارِ فِيمَا جَاوَرَتْ مَا كَانَ يُعْرِفُ طِيبُ عَرَفِ الْعُودِ
وَكَذَلِكَ قَوْلُهُ :

هَرِمْتُ وَمَا لِلشَّيْبِ وَخَطٌّ بِمَفْرِقِي وَلَكِنْ لِشَيْبِ الْهَمِّ فِي كَبِيدِي وَخَطٌّ^(٥)
وَاضِحُ الصَّلَةِ بِقَوْلِ الْمُتَنَبِّي :

إِلَّا يَشِبُّ فَلَقَدْ شَابَتْ لَهُ كَبِدٌ^(٦) شَيْبًا إِذَا خَضِبَتْهُ سَلَوَةٌ نَصَلًا^(٦)
وَكَذَلِكَ قَوْلُهُ فِي الْمَدِيحِ :

وَصَلَّيْنَا فَقَبَّلْنَا النَّدَى مِنْكَ فِي يَدِي بِهَا يُتْلَفُ الْمَالُ الْجَسِيمُ وَيُخْلَفُ
مَأْخُوذٌ مِنْ قَوْلِ الْبَحْرِيِّ :

ذَنُوتُ فَقَبَّلْتُ النَّدَى مِنْ يَدَا مَرِيٍّ^(٧) كَرِيمٍ مُحَيَّاهُ سِبَاطٍ أَنْامِلُهُ^(٧)

يقول صاحب الذخيرة « وبیت ابن زیدون لفظ بیت البحری ومعناه ،

(١) الجون : الحالك .

(٢) الذخيرة ٢٩٩/١ .

(٣) تعبى : تفوح .

(٤) الورد : الأحمر ، ولعله يقصد

الزعفران لحرته .

(٥) وخط الشيب : انتشاره .

(٦) نصل الشعر : زال عنه الخضب .

(٧) سباط : جمع سبط ضد الجعد ،

وسباط أنامله : كناية عن الكرم .

ويقول بعض أدبائنا إن ابن زيدون بحترى زماننا وصدقوا (١) . وهو حقاً يشبه البحترى في صوته ، ولكنه — كما نرى الآن — كان يتبع غيره من الشعراء ويحتذى على أمثلهم في أفكاره ومعانيه كقوله في المديح :

ومحاسنٌ تَسْنِدِي رِقَاتِي ذِكْرُهَا فتكادُ توهمُكَ المديحَ نَسِيبَا

فإنه من قول أبي تمام :

طابَ فيه المديحُ والتَّدَى حَتَّى فاقَ وَصَفَ الديارِ والتَّشْبِيهَا

وكذلك قوله :

إن السيوف إذا ما طابَ جَوهرُها في أوَّلِ الطَّبَعِ لم يَعلَقْ بها الطَّبَعُ (٢)

من قول أبي تمام :

والسَّيْفُ ما لم يُلَفَّ فيه صَيَقْلٌ من سِنَخِهِ لم يَنْتَفِعْ بِصِقَالٍ (٣)

والحق أن الإنسان لا يتابع ابن زيدون في شعره ، حتى يحس بأن هذا الشعر يوشك أن يسقط من ديوانه ، فيرتد إلى أمكته من شعر العباسيين ، ولعل هذا ما جعل صاحب الذخيرة يقول : « وأبو الوليد بن زيدون على كثير إحسانه كثير الاهتمام في النثر والنظام (٤) » . وهو حقاً كثير الاهتمام لأشعار العباسيين يغير عليها فيسلبها من دواوينها ويسلكها في شعره على هذا النحو الذي رأيناه . وما أشك في أن صوت ابن زيدون اتضح لنا الآن فهو بالرغم مما يبدو عليه من صفاء وعذوبة صوتٌ مصنوعٌ ، إذ هو صدئٌ لصوت العباسيين ، وهو صدئٌ لا يطرّد على نسق واحد ، لأن الشاعر لا يختار له نسقاً معيناً يعيش فيه ، بل هو يعيش في كل نسق يقرؤه ، فتارة يعيش في جَوِّ البحترى وأخرى في جو أبي تمام أو المتنبي أو أبي العلاء من غير تفریق بين هؤلاء الشعراء ومعرفة أن كلا منهم يمثل مذهباً خاصاً له ، وهذا هو معنى ما نقوله من أن الشاعر الأندلسي ما يزال في شعره يخلط بين جميع المناهج والمذاهب العباسية .

(٣) السنخ : الأصل والجنس .

(٤) الذخيرة ١/٣٠٥ .

(١) الذخيرة ١/٣٢٦ .

(٢) الطبع : الصدا .

ابن خفاجة

هو أبو إسحق إبراهيم^(١) بن أبي الفتح بن عبد الله بن خفاجة ، عربي الأصل ، وُلد سنة ٤٥٠ للهجرة بجزيرة شُقُر من أعمال بلنسية ، وهي جزيرة يحيط بها نهر هناك ، فيجعلها جنة من جنات الأندلس . وقد نشأ في بيت علم وأدب ، وأقبل على الدرس ، وسرعان ما تفتحت مواهبه الشعرية ولمع اسمه واشتهر واتجه بشعره إلى تصوير الطبيعة الجميلة من حوله ، ويقول ابن بسام في الذخيرة إنه لم يتعرض لاستراحة ملوك الطوائف مع تهاقهم على الأدب ، غير أننا لا نمضي إلى عصر المرابطين (٤٨٤ - ٥٣٩ هـ) حتى نجد يمدح واليهم في الأندلس إبراهيم بن يوسف بن تاشفين ومساعديه من العمال والقضاة أمثال ابن تيفلتسويت حاكم شرقي الأندلس وأبي العلاء بن زُهر الطبيب والفقيه المشهور . وذهب إلى حاضرة المرابطين في المغرب ، فمدح سلطانهم علي بن يوسف بن تاشفين ووزرائه وعلى رأسهم صديقه ابن عائشة فكانت تُغدق عليه الأموال والهبات من كل جانب ، وكان يعود بها إلى بلدته ، فيُسفِّقها في مُشَمِّعه ومسراته . ويقال إنه كَفَّ عن صَبْؤته بأخيرة وأنه كان يخرج من جزيرته ويسير بين الوديان والجبال وينادي بأعلى صوته : يا إبراهيم تموت ، فيجيبه الصدى ويخرم مغشياً عليه . وأخيراً يلبي نداء ربه سنة ٥٣٣ عن اثنين وثمانين عاماً .

وكان الأندلسيون يعجبون به وبشعره حتى لرفعونه إلى الأفق الأعلى ، يقول ابن بسام : « الناظم المطبوع ، الذي شهد بتقديمه الجميع ، المتصرف بين أشنات البديع » ويقول الفتح في التلائد : « ما لك أعنة المحاسن وناهج طريقها ، العارف بترصيعها وتنميقها ، الناظم لعقودها ، الراقم لبسودها » ويقول الحجارى في المُسَهَّب :

خلكان والمغرب لابن سعيد ٣٦٧/٢ والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية (طبعة وزارة التربية والتعليم) ص ١١١ ومعجم الصديق ص ٥٩ ونفح الطيب للمقرى (طبعة أوربا) ٣٢٨/٢ .

(١) انظر في ترجمته الذخيرة (نسخة المخطوطة بمكتبة الجامعة) المجلد الثالث الورقة ٨٧ وما بعدها والفتح في التلائد ص ٢٣١ وابن الأبار في التكملة (البقية المطبوعة في الجزائر) ص ١٧٥ ووفيات الأعيان لابن

« هو اليوم شاعر هذه الجزيرة ، لا أعرف فيها شرقاً ولا غرباً نظيره ^(١) » .
وأكثر ديوانه يدور في المديح ، وهو يجري فيه على سُنَّة الشعراء من قبله ،
وقلما أضاف فيه جديداً إلا بعض مبالغات مفرطة ، ولا نراه يخلطه بمعان إنسانية
وحكم وأمثال على طريقة المتنبي ، وربما كان ذلك راجعاً إلى أنه لم يمر به طيف
من الحزن والتشاؤم ، فحياته تمضي هنيئة سعيدة . ونراه يقول في مقدمة ديوانه إنه
كان ينهج في شعره نهج الشريف الرضي ومهيار وعبد المحسن الصوري . وقد طبع
شعره في التشبيب بطوابع الأوليين فأكثر فيه من ذكر الطيف والخيال والظعائن
والعيس والأماكن الحجازية والنجدية ونسيم الصبا وأنفاس الحزامي . وربما كان
ذكره لعبد المحسن الصوري إشارة إلى تشبهه بشعراء الشام في وصف الطبيعة ،
وكان يعجب بألوان البديع وهو يقترب في ذلك من ذوق أصحاب التصنيع أمثال
أبي تمام .

وأهم موضوع عني به وصف الطبيعة ، إذ كان « مغرّياً بوصف الأنهار
والأزهار وما يتعلق بها . ولعل أهم ما يلاحظ على فنه أنه كان يُعنى
بالتشخيص للطبيعة والتصوير لمباهجها ، وهو ليس تصويراً جديداً ، فمن قبله
كان العباسيون أمثال أبي تمام وابن الرومي وابن المعتز وغيرهم يصورون هذه المباهج
تصويراً لا يقل عن تصوير ابن خفاجة . وقد لا نعدو الحق إذا قلنا إن كل ما له في
هذا الجانب إنما هو الكثرة ، أما فيما عدا ذلك فليس له جديد . وحتى لون
التشخيص الذي اتخذه في تصوير الطبيعة استعاره استعارة من أبي تمام
وتلامذته . وإن الإنسان ليلاحظ جملة أن ذوق ابن خفاجة كان قريباً من ذوق
المصنّعين في المشرق إذ يكثر من ألوان التصنيع ، من تشخيص وجناس وطباق
وما يندمج في ذلك من صور وأخيلة . وكان يقف عند هذه الألوان الحسية
في التصنيع التي سبق أن عرضنا لها عند أبي تمام ، أما الألوان العقلية فلم يكن
يُعنى بها أو بعبارة أدق لم يكن يفهمها . على كل حال انحاز ابن خفاجة إلى
جانب الألوان الحسية في التصنيع ، وأظهر فيها مهارة واسعة إذ كان يمزج

بينها مزجاً طريفاً ، وانظر إليه يصف سراه بالليل :

بِعَيْشِكَ هَلْ تَدْرِي أَهْوَجُ الْجَنَائِبِ تَخُبُّ بِرَحْلِي أَمْ ظُهُورُ النَّجَائِبِ
فَمَا لُحْتُ فِي أُولَى الْمَشَارِقِ كوكباً فَأَشْرَقْتُ حَتَّى جِئْتُ أُخْرَى الْمَغَارِبِ
وَحِيداً تَهَادَى الْفِيَا فِي فَأَجْتَلِي وَجُوهَ الْمَنَائِبِ فِي قِنَاعِ الْغِيَا هِبِ
وَلَا جَارَ إِلَّا مِنْ حُسَامٍ مُصَمَّمِ وَلَا دَارَ إِلَّا فِي قُتُودِ الرُّكَّابِ
وَلَا أَنْسَ إِلَّا أَنْ أَضَاحِكَ سَاعَةً تُغُورَ الْأَمَانِي فِي وَجْهِ الْمَطَالِبِ
وَلَيْلٍ إِذَا مَا قُلْتُ قَدْ بَادَ فَاَنْقَضَى تَكْشِفُ عَنْ وَعْدٍ مِنَ الظَّنِّ كَاذِبِ
سَحَبْتُ الدَّيَّاجِي فِيهِ سُودَ ذَوَائِبِ لَأَعْتَقَ الْأَمْسَالُ بَيْضَ تَرَائِبِ
فَخَرَقْتُ جَيْبَ اللَّيْلِ عَنْ شَخْصٍ أَطْلَسَ

تَطْلَعُ وَضَاحَ الْمُضَاحِكِ قَاطِبِ

فإن أبصارنا تغرق في هذه الكثرة من المناظر والصور ، وهي كثرة قد تعب ابن خفاجة في توفيرها حتى يحاكي بها أبا تمام وغيره من شعراء الطبيعة في المشرق ، وارجع إلى البيت الأخير فإنك تراه يعبر عن غبش الفجر الذي تختلط فيه أشعة النهار بظلام الليل بهذا الشخص المتناثر في الصورة ، فهو يضحك ويقطب في آن واحد ، وهي صورة طريفة .

والواقع أن ابن خفاجة كان يعنى بكثرة الصور في شعره ، حتى لتكاد بعض أبياته أن لا تفهم من كثرة ما يودع فيها من أنجيلة واستعارات ، ولعل ذلك ما جعل ابن خلدون يقول عنه : « كان شيوخنا رحمهم الله يعيبون شعراً بكر ابن خفاجة شاعر شرقى الأندلس لكثرة معانيه وازدحامها في البيت الواحد »^(١) وكفى ابن خلدون عن ابن خفاجة بأبي بكر وكنيته المشهورة أبو إسحق ، ويظهر أن ذلك سهو منه ، فلننا نعرف شاعراً مشهوراً بشرقى الأندلس يسمى ابن خفاجة غير صاحبنا . فأما ازدحام المعاني فيقصد به — كما قلنا — ازدحام الصور في شعره . على أنه لم يكن يكتفى بالصور بل كان يضيف إليها الألوان الأخرى من الجناس والطباق ، وكان ما يزال يعنى في شعره أن يكون فياضاً

(١) المقدمة طبع بولاق ص ٥٧١ .

بالشعور ، وقد أحال الطبيعة من حوله إلى صور ووجوه ناطقة ، وقرأ له هذا الوصف للجبل الذي اعترضه في سراه فتحدث عن لسانه قائلاً :

وأرعن طمّاح الذؤابة بساذخٍ
وقور على ظهر الفسّلة كأنه
يلوث عليه الغيّم سودّ عمام
أصخت إليه وهو أنخرس صامت
وقال : إلى كم كنت ملجأ قاتل
وكم مرّ بي من مدّ لج ومؤوب
فما كان إلا أن طوبهم يدّ الرّدَى
فما تخفّق أبكى غير رجفة أضلع
وما غيّض السلوان دمعى وإنما
فحتى متى أبى ويظعن صاحب
يُطاول أعنان السماء بغارب^(١)
طوال الليالي مُفكر في العواقب
لها من وميض البرق حمر ذائب^(٢)
فحدّثني ليل السرى بالعجائب
وموطن أوّاه تبسّلت نائب^(٣)
وقال بظلي من مطي وراكب^(٤)
وطاحت بهم ريح النوى والنواب
ولا نوح ورقى غير صرخة نادب^(٥)
نزفت دموعى في فراق الصواحب
أودّع منه رائحاً غير آيب

ومن يقرأ هذه القطعة يعجب بابن خفاجة ومقدرته على تشخيص عناصر الطبيعة ، ولكن لا تظن أنه أول من ألمّ بالجبل على هذا النحو ، فحدّثه ذلك الحديث ، فإن من يرجع إلى ترجمة مجنون ليلي في الأغاني يجد فيها الأصل الذي بنى عليه ابن خفاجة مقطوعته ، فقد حدّثوا أن المجنون مرّ بجبل التوباد ، فأجهش بالبكاء ، وراح يقول^(٦) :

وأجهشت للتوباد حين رأيته
وأذريت دمع العين لما عرفته
فقلت له : أين الدين عهدتهم
وكبر للرحمين حين رآني
ونادى بأعلى صوته فدعاني
حواليك في خصب وطيب زمان

(٤) المدّج : السائر في الليل ومثله المؤوب
وقال : استراح وقت القيلولة .
(٥) الأيك : الشجر المتكاثف ، والورق :
جمع ورقاء وهي الحمامة .
(٦) أغاني (طبعة دار الكتب) ٥٣/٢ .

(١) الأرعن : الجبل الشامخ ، والغارب :
الكامل .
(٢) يلوث : يلف ، والنواب هنا : أعالي
العمامة .
(٣) الأوّاه : العابد .

فقال : مضوا واستودعوني بلادهم ومن ذا الذي يبقى على الحدثان
وإني لأبكي اليوم من حذري غداً فراقك والحيان مجتمعان

ومن غير شك استمد ابن خفاجة من هذه المقطوعة منظومته في الجبل ،
مضيفاً إليها من خياله ما يكمل به الصورة من تفاصيل ودقائق جديدة ، فقد
أعطانا أولاً هيئة الجبل ، وصوره لنا وقوراً لاث عمامته وهو يطوى الليالي مفكراً
في العواقب ، ثم أخذ يفصل الحديث عن يمرن به من مجرمين وتقاة صالحين .
وصوره حزناً لفراق أصحابه ملئاً لوجدته من دونهم . ولعل في هذا كله ما
يصور لنا جهد ابن خفاجة في إعادة الصور القديمة ، وكثيراً ما تقع عنده على
صور بديعة كقوله :

لقد خلعت ليلاً علينا يدُ الهوى رداءَ عِناقٍ مزقته يدُ الفجرِ
وقوله في غُرّة فرسٍ أشقر :

يُطلع للغُرّة في شقْرة حيازةً تضحك في كاسِ

فهو يستمد من القديم حقاً ، ولكننا من حين إلى حين تقع عنده على أخيلة
طريفة . وكان ذوقه أقرب ما يكون إلى ذوق المصنّعين وما أشاعه أبو تمام من
تشخيص عناصر الطبيعة ، ومع ذلك كان يتصنع في أطراف كثيرة من شعره ، ولعل
خير ما يصور ذلك عنده ما شُغف به من نقل أوصاف الطبيعة إلى موضوعات
شعره الأخرى ، فكما كان المتنبي ينقل أوصاف الغزل إلى الحرب كان ابن
خفاجة ينقل أوصاف الطبيعة إلى الأبواب المختلفة كأن يصف ثناء مملوجه بأنه
رطب إذ يقول :

تَشِيمُ بِصَفْحَتَيْهِ بِرُوقَ بَشَرٍ تُعِيدُ بِشَاشَةِ الرَّوْضِ الْجَلِيدِ

وهو يتصنع لذلك في الرثاء كأن يقول :

فِي كُلِّ نَادٍ مِنْكَ رَوْضٌ ثَنَاءٍ وَبِكُلِّ خَدٍّ فَيْكَ جَدْوَلٌ مَاءٍ
وَلِكُلِّ شَخْصٍ هِزَّةُ الْغُصْنِ النَّدَى غِيبَ الْبُسْكَاءِ وَرَنَّةُ الْمُكَّاءِ

أرأيت إلى هذا التصنع ؟ ! لقد جعل ابن خفاجة الدموع السائلة على الخلود

كأنها جداول ماء ، كما شبه اضطراب الباكين وانسكاب دموعهم بهزة الغصن الذي غمرته أمطار السماء . ولم يكتف بذلك ، بل راح يشبه أنينهم بصوت قُبْرَةٍ تصفر وتصيح . وانظر كيف تصنع وكيف بالغ في تصنعه ، حتى اجتمعت له هذه الصور والخيالات ، التي تتجمع حقاً في الطبيعة ، ولكن لا يمكن للحس الطبيعي أن يجمعها في رثاء . وعلى هذا النمط كان ابن خفاجة يجمع بين التصنيع والتصنع في شعره ، وإننا لنحس إزاءه ما أحسنه عند سابقه : ابن برد وابن زيلون من ضَرْب خواطره وأفكاره وصوره على النماذج المشرقية ، ولاحظ ذلك ابن بسام في الذخيرة ، فقرنه إلى الشعراء العباسيين ، واستخرج طرفاً من أبياته وأشعاره التي نقلها عنهم نقلاً كقوله :

يا بَدَرَ نِمْ زَارَتِي مِنْهُ الْهَلَالُ وَقَدْ تَلَثَّمُ

فقد أخذَه لفظاً ومعنى من قول الشريف الرضي :

تَلَثَّمْ مُرْتَاباً بِفَضْلِ رَدَائِهِ فَقُلْتُ هَلَالٌ بَعْدَ بَدْرِ تَمَامِ

ومن ذلك أيضاً قوله :

كَأَنِّي بَعْدَكُمْ شِمَالٌ قَدْ فَارَقْتُ مِنْكُمْ يَمِينَا

وقد أخذَه بلفظه ومعناه من قول ابن المعتز :

وَإِنِّي وَإِيَّاكَ مِثْلُ الْيَسَدَيْنِ وَلَكِنْ لَكَ الْفَضْلُ أَنْتَ الْيَمِينُ

ونحن لا نريد أن نطيل بمثل هذه الأمثلة ، إنما نريد أن نكثر من ذكر الأدلة على صحة ما نقوله من أن شعراء الأندلس لم يحاولوا الثورة على الأوضاع والأنماط العباسية فقد انساقوا يقللون العباسيين ويحاكونهم ، ولم يفكر أحد منهم في الخروج على هذا التقليد وتلك المحاكاة .

ونحن نتساءل هل رأينا حتى الآن شيئاً جديداً في الأندلس ؛ إن الشعراء الأندلسيين لم يستطيعوا أن يحدثوا في عصر ملوك الطوائف وما تلاه من عصور إلى سقوط غرناطة اتجاهاً جديداً في الشعر العربي يمكن أن نسميه مذهباً ، وهل عندهم إلا التقليد والاطراد مع الأفكار والصور السابقة ، وكأني بالحياة العربية

في تلك العصور لم تعد حياة نشيطة ، وكأنما أصابها شيء من العطل ، فلم تعد تتعاقب فيها مذاهب فنية ، بل تجمدت عند المذاهب القديمة ، وكل ما يصنعه الشعراء أنهم يقلدونها على تلك الصورة المختلطة التي رأيناها ، فهم ينقلون النماذج العباسية ويحاكونها بدون أن يعرفوا شيئاً عن تاريخها وما بينها من فواصل .

٥

الغناء الأندلسي والموشحات والأزجال

لم يستطع شعراء الأندلس أن يحدثوا مذهباً فنياً جديداً في الشعر العربي ، فقد جمدوا غالباً عند التقليد والصَّوغ على نماذج المشرق ، وحقاً أن الأندلس عاشت في ترف أحدث عندها اهتماماً بشعر الطبيعة ، كما أحدث عندها نهضة واسعة في الغناء وما يَسطوي من الموشحات والأزجال ، غير أن صنيعهم في هذه الجوانب اقتصر على الشكل ، ولم يتجاوزوه إلى الصياغة العقلية والشعورية ، فكل ما لهم في شعر الطبيعة إنما هو الكثرة ، أما أفكارهم وأما طرقهم في الوصف ومناهجهم فكل ذلك يستعبرونه من المشرق استعارة وينقلونه نقلاً ، وحتى ما نجده عندهم أحياناً من التشخيص وبعث الشعور في الطبيعة قد تأثروا فيه العباسيين من أمثال أبي تمام وابن الرومي . ولعل الغناء وما تبعه من موشحات وأزجال هو الجانب الطريف في دراسة الشعر الأندلسي فقد سارعت الأندلس إلى العناية بالآداب الشعبية ، ولكن ينبغي أيضاً أن لا نبالغ في ذلك ، فإن هذه العناية لم تُحدث كما نقول تغييراً في صياغة التفكير الفني عند الأندلسيين ، إنما كل ما هناك أنهم يتخلصون من التقيد بالوزن ، كما يتخلصون من التقيد بالقافية الواحدة وهذا كل ما عندهم من تجديد وهو تجديد شكلي اضطرتهم إليه ظروف الغناء ، وحقاً هم قد جددوا كثيراً في الأوزان ، ولكننا عرفنا في غير هذا الموضع أنهم سبقوا بذلك ، سبقهم العباسيون إذ أشكوا أن يغيروا صورة « الرُّقْم الموسيقية » القديمة تغييراً تاماً ، وإذن لا يبقى للأندلسيين في موشحاتهم سوى التجديد في القافية ، وهو

ضرب من الحرية في صناعة المقطوعة أوجدته ظروفُ إنشادِ المُغَنِّين مع الجوقات للشعر . ونحن لا يمكن أن نعتدَّ بهذا الجانب كمنهج جديد في الشعر العربي ، إلا إذا كنا ممن يؤمنون بالشكليات ويتخلونها أصولاً للمناهج الفنية .

والحق أن شخصية الأندلس في الشعر العربي لم تكن قوية ، ومع ذلك فإنها استطاعت أن تُحدث شيئاً جديداً في الشعر إلى حد ما يتجاوب مع بيئتها وما كان فيها من ترف ولذة ونعيم ، وهو هذه الموشحات والأزجال التي تعبر عن موجة واسعة من الغناء والموسيقى ، وقد نشأت هذه الموجة مع زرياب وغيره من مغني المشرق ^(١) ومغنياته من أمثال فضل وعلم وقلم وقمر والعجفاء ^(٢) . فشاع الغناء وشاعت الموسيقى وكثر المغنون والمغنيات وظهرت الجوقات المختلفة ، واتصل ذلك كله بالشعب وأعياده ، بل يظهر أنه اتصل بحياته دائماً في عيد وغير عيد ، حتى لنجد التجيبي يقول : « كنت بمدينة مالقة من بلاد الأندلس سنة ست وأربعمائة ، فاعتلت بها مدينة انقطعت فيها عن التصرف ولزمت المنزل ، وكان يمرضني حيثنذ رفيقان كانا معي ، يسلِّمان من شعبي ويسرفقان بي ، وكنت إذا جنَّ الليل اشتدَّ سهري وخفقت حولي أوتار العيدان والطناير والمعازف من كل ناحية ، واختلطت الأصوات بالغناء فكان ذلك شديداً عليّ ، وزائداً في قلبي وتألماً ، فكانت نفسي تعاف تلك الضروب طبعاً وتكره تلك الأصوات جبلةً وأود لو أجد مسكناً لا أسمع فيه شيئاً من ذلك ويتعذر عليّ وجوده لغلبة ذلك الشأن على أهل تلك الناحية وكثرته عندهم ^(٣) » ، ويستمر التجيبي فيصف لنا حفلاً غنائياً رآه في بستان لدار كبيرة ، وقد اصطف شرب ونحو من عشرين رجلاً وبين أيديهم شراب وفاكهة وجوار قيام بعيدان وطناير وآلات لحو ومزامير وجارية جالسة تضرب على عودها .

وتحت تأثير هذه الموجة العنيفة من الغناء والموسيقى والجوقات وبتأثيرات مختلفة من البيئة المحلية ازدهرت الموشحات ، « وكان المخترع لها مقدَّم بن مُعافي القهسري

(٣) المختار من شعر بشار وشرحه للتجيبي ص ١٤ .

(١) نفح الطيب ٨٥٣/٢ .

(٢) نفح الطيب ٧٥٨/٢ .

من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني ، وأخذ عنه ذلك ابن عبد ربه صاحب كتاب العقد ، ولم يظهر لهما مع المتأخرين ذكر ، وكسدت موشحاتهما ، فكان أول من برع في هذا الشأن بعدهما عبادة القزّاز شاعر المعتصم بن صّادح صاحب المريّة ، وقد ذكر الأعلام البطليوسي أنه سمع أبا بكر بن زهر يقول :
كل الوشاحين عيالٌ على عبادة القزّاز فيما اتفق له من قوله :

بَدْرُ تَيْمٍ شمسٌ ضُحَى غُصْنٌ نَقَا مِسْكٌ شَمٌ
مَا أَمَّ مَا أَوْضَحَا مَا أَوْزَقَا مَا أَنَمَ
لا جرمٌ من لحا قد عشقا قد حُرِمَ (١)

وذكر ابن بسام أن الموشحات القديمة كان أكثرها على الأعاريض المهمة غير المستعملة وأنهم كانوا يبنونها على مركز من اللفظ العامي والعجمي . ولعل في هذا ما يشير في صراحة إلى أن الموشحات فن أندلسي محلي وإن كنا لا نؤمن بأنها نشأت من المزاجية بين الشعر العربي وضروب من الأغاني الشعبية الأندلسية ، كما يذهب إلى ذلك بعض الباحثين من المستشرقين ، إنما نؤمن بأنها تطورت تَمَّ هناك للمسمطات والخمسات التي عرفت منذ العصر العباسي الأول . ويقول ابن بسام أيضاً : إن الموشحات القديمة لم يكن فيها تضمين ولا أغصان ، فلما جاء الرمادي أكثر من التضمين في المراكز ثم جاء عبادة بن ماء السماء فاعتمد مواقع الوقف في الأغصان يضمها (٢) . وإذن فالأغصان وأوقافها وتضمين مواقع الأوقاف كل ذلك قد عُرِف عند عبادة بن ماء السماء كما عرفت المراكز من قبله ، وكأني به هو الذي انتهى بالموشحات إلى صورتها الأخيرة . واشتهر من بعده في عصر ملوك الطوائف ابن أرفع رأسه شاعر المأمون بن ذى النون صاحب طليطلة ، ثم جاءت الحلبة التي كانت في مدة الملثمين ، وأشهرهم التّطيلي صاحب الموشحة المشهورة :

ضاحكٌ عن جمانٍ سافرٌ عن بدرٍ ضاقَ عنه الزمانُ وحواهُ صدى
آه ممّا أجَدَ شَفَنِي ما أجَدَ

(١) مقالة ابن خلدون (طبع المطبعة البية)

(٢) الذخيرة لابن بسام ٢/٢ .

قام بي وقعد باطش متشد
كلما قلت قد قال لي أين قد

وتكرر هذه الصورة عادة في الموشحة خمس مرات أو سبعا . ومهما يكن فقد انتشر الغناء وانتشرت معه هذه الموشحات وأجاد الشعراء فيها إجادة بالغة ، واستمر ذلك في دولة الموحدين واشتهر فيها ابن زهر صاحب الموشحة التي تنسب إلى ابن المعتز ، وقد عرضنا لها في غير هذا الموضع . وما زالت الأندلس تُعنى بهذه الموشحات حتى العصور المتأخرة إذ نجد ابن سهل صاحب الموشحة المشهورة :

هل درى ظبئى الحمى أن قد حسيتى قلباً صب حله عن مكيس
فهو في نارٍ وخفقٍ مثلما لعبت ريح الصبا بالقبس

وقد نسج على منواله لسان الدين بن الخطيب في موشحته المعروفة :

جارك الغيث إذا الغيث هَمَى يا زمان الوصل بالأندلس
لم يكن وصلك إلا حلماً في الكرى أو خلصة المختلس

وكان يعاصره ابن زمرك ، وهو يشتهر بوصفه الصباح في موشحاته حتى لتكون عنده الصبّحيات مجموعة طريفة من الموشحات ، ومن قوله في مطلع إحداها :

كحُلِّ الدُّجى يجرى من مُقْلَةِ الفجر على الصباح

وعمت هذه الموشحات وانتشرت من المغرب إلى المشرق ، ولكنها كما قلنا لم تحدث مذهباً جديداً في الشعر العربى ، لأنها لم تغير في دلالاته وصياغته العقلية والشعورية ، إنما وقفت عند الصياغة الموسيقية . على أن النقاد لم يهتموا بها لخروجها عن أعارى شعر العرب (١) ، وكأن هذا الجانب هو كل ما لفهم فيها من تجديد .

« ولا شاع فن التوشيح في أهل الأندلس وأخذ به الجمهور لسلامته وتنميق كلامه وتصريح أجزائه نسجت العامة من أهل الأمصار على منواله ، ونظموا على

طريقته بلغتهم الحضريّة من غير أن يلتزموا فيه إعراباً واستحدثوا فناً سموه بالزجل ،
الترموا النظم فيه على منحهم إلى هذا العهد ، فجاءوا فيه بالغرائب ، واتسع
فيه للبلاغة مجال بحسب لغتهم المستعجمة . وأول من أبدع في هذه الطريقة الزجلية
أبو بكر بن قزّمان ، وإن كانت قيلت قبله بالأندلس لكن لم تظهر حلّالها
ولا انسبكت معانيها ولا اشتهرت رشاقتها إلا في زمانه ، وكان لعهد المثلثين
(توفي عام ٥٥٥ هـ) قال ابن سعيد : رأيت أزجاله مروية ببغداد أكثر مما
رأيتها بحواضر المغرب ^(١) . وينبغي أن نلقى كلام ابن خلدون في نشأة الزجل
وتأخر هذه النشأة عن نشأة فن التوشيح بشيء من الحذر ، فقد رأينا الموشح
نفسه يُبَنَّى في أول أمره — كما يقول ابن بسام — على بعض الكلمات
الأعجمية . فالمعقول أن يكون الزجل قد نشأ معه مباشرة ، وربما سبقه . ويمكن
أن نقول إنهما جميعاً فن واحد ذو شعبتين ، شعبة تغلب عليها الفصاحة ، وشعبة
تغلب عليها العجمة . وذكر ابن قزمان في مقدمة ديوانه أن أشهر من سبقوه
أخطل بن نمارة ، وهو يبدأ مقدمته بقوله : « ولما اتسع في طريق الزجل باعى
وانقادت لغريبه طباعى ، وصارت الأئمة فيه خوّلى وأتباعى وحصلت منه على
مقدار لم يحصّله معى زجال ، وقويت فيه قوة نقلتها الرجال عن الرجال ، عند ما
أبنت أصوله ، وتبينت منه فصوله ، وصعبت على الأغلف الطبع وصوله ،
وصفّيته عن العقد التى تشينه ، ومهلته حتى لان ملمسه ورقّ نخشينه ، وعريته
من الإعراب . . . والاصطلاحات تجريد السيف عن القيراب » . ونرى ابن
قزمان يتلوّم بعد ذلك الزجالين الذين سبقوه لما عندهم من « معان باردة وأغراض
شاردة ، وألفاظ شياطينها غير ماردة » ثم لما عندهم من « إعراب هو
أقبح ما يكون في الزجل ، وأثقل من إقبال الأجل ^(٢) » ، وكأن الزجل في
نشأته كان أقرب إلى الموشحة منه إلى الصورة العامية الخالصة التى انتهى إليها
عند ابن قزمان . وانتقل هذا الزجل — كما انتقلت الموشحات — إلى المشرق

(١) مقدمة ابن خلدون (طبع المطبعة الليبية) (٢) انظر مقدمة ديوان ابن قزمان (مصورة)
ص ٤٤١ .
بمكتبة جامعة القاهرة .

واستخلمته الأقاليم في آدابها الشعبية .

والحق أن الموشحات والأزجال جميعاً لم تحدثا ثورة واسعة على الأوضاع القديمة في الصياغة الفنية للشعر القصيح ، وربما كان ذلك يرجع في بعض أسبابه إلى أن الأندلس لم تعرف التفكير العميق الدقيق ، أو على الأقل لم يعرفه شعراؤها ، ولذلك استمروا عند المحاكاة والتقليد ، ولعله من أجل ذلك كنت لا تجد عندهم كتاباً قديماً يعرض لشاعر بتحليل فنه وبيان منهجه ، وأنت أيضاً قلما وجدت عندهم شاعراً متفلسفاً يتخذ له منهجاً واضحاً في عمله ، إنما هم ينقلون ويلفنون لا عن انتخاب بل كما يقع لهم ، وكما يعلمهم أساتلتهم من المشاركة ، وقد أنحلوا يصنعون بالموشحات والأزجال ما صنعوه بقصائدهم من الخلط فيها بين صياغات مذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع ، وظلوا يستملون في دلالاتها وصياغاتها من معين المشرق ومذاهبه الفنية .

الفصل الثانى

مصر والمذاهب الفنية

ديار مصر هى الدنيا وساكنها هم الأنام فقابلها بتفضيل
يا من يباهى ببغداد ودجلتها مصر مقسمة والشرح للنيل
(زين الدين الوردى)

١

مصر

مصر — كما وصفها هيرودوت — هبة النيل ، وقد مثلت أقدم دور فى قصة المدنية الإنسانية ، فعنها تلقت الأمم القديمة من فينيقيين وبابليين ويونانيين هذه القصة فى أروع صورة لها ، ثم حاولت أن تحاكيها ، وأن تحتذى على مثالها . وقد ذكرها القرآن الكريم فى ثمانية وعشرين موضعاً ^(١) ، ووصفها بأنها (جنات وعيون وزروع ومقام كريم) . وحقاً كانت الجنات والعيون والزروع تمتد على حافى النيل من أسوان إلى شواطئ البحر المتوسط . وراع جمالها العرب حين فتحوها ، فلقبوها فردوس الدنيا ^(٢) ، وعبروا عن هذه الروعة أجمل تعبير فى الكتاب الذى يزعم الرواة أن عمرو بن العاص أرسله إلى عمر ^(٣) ، وفيه يقول :

« مصر قرية غبراء ، وشجرة خضراء ، طولها شهر ، وعرضها عَشْر ، يَكْنُفُهَا جِبَلُ أَغْبَر ، ورمل أعْفَر ، يَحْطُّ وسطها نيل مبارك الغلوات ، ميمون الروحات ، تجرى فيه الزيادة والنقصان ، له أوانٌ يَدِرُّ حِلابه ، ويكثر فيه ذُبابه ، تمدّه عيون الأرض وينابيعها حتى إذا ما اصلختم عَجَاجَه ، وتعظمت أمواجه ، فاض على جانبيه ، فلم يمكن التخلص من القرى بعضها إلى بعض إلا

(١) حسن المحاضرة للسيوطى (طبع مطبعة (٣) النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة
الموسوعات بمصر) ٢/١ .
(٢) نفس المصدر ٨/١ .
(طبع دار الكتب) ٣٢/١ .

فى صغار المراكب ، وخفاف القوارب ، وزوارق كأنهن فى الخايل ورق
الأصائل . . فإذا أحلق الزرع وأشرق سقاه الندى ، وغناه من تحته الثرى ،
فبينما مصر لؤلؤة بيضاء ، إذا هى عنبرة سوداء ، فإذا هى زمردة خضراء ، فإذا
هى ديباجة رقصاء ، فتبارك الله الخالق لما يشاء .

وسكن هذه الزروع والوديان الحصينة منذ الأبد السحيق أمشاج من
إفريقيين وأسيويين ، ومرعان ما اندمج بعضهم فى بعض وألفوا أمة واحدة لها
مشخصاتها ومقوماتها فى اللغة والدين والتقاليد . واستطاعت هذه الأمة أن تبنى
إمبراطورية كبيرة فى الشرق القديم ، إذ امتد سلطانها إلى الفرات شرقاً وآسيا
الصغرى شمالاً وبلاد البُنىست والنوبة جنوباً . واستمرت هذه الإمبراطورية أحقاباً
متطاولة ، ثم ضعف شأنها لكثرة الإغارات عليها والحروب بينها وبين جيرانها .
أغار عليها فى أول الأمر الهكسوس ، ثم وقعت فى حروب مع الحيثيين ، ودخلها
الأشوريون ، وفتحها الفرس فى عهد قمبيز عام ٥٢٥ ق . م ، واستمرت
تابعة لهم حتى استولى عليها الإسكندر المقدونى عام ٣٣٣ ق . م ، وأسس بها
مدينة الإسكندرية . ولما توفى الإسكندر واقتسم قواده دولته ظفر بمصر بطليموس
فاستقل بها وأسس هو وأبنائه فيها دولة إغريقية ، كان لها شأن عظيم فى العصور
القديمة ، وأصبحت الإسكندرية فى عهدهم من أعظم مدن بحر الروم إن لم
تكن أعظمها ، وقد بنوا فيها منارة الإسكندرية المشهورة كما بنوا داراً كبيرة للكتب
وأخرى سموها دار المتحف وكانت بمثابة جامعة تُدرّس فيها العلوم والفنون
المختلفة من فلسفة وطب وهندسة . ويذهب البطالسة وتدخل مصر فى حظيرة
الإمبراطورية الرومانية عام ٣١ م . وثارت مصر على الرومان كثيراً .
وأخيراً يقبل العرب بأعلامهم من الفرما تحت قيادة القائد المظفر عمرو بن العاص
فيفتحونها عام (٦٤٠م / ٥١٩هـ) ويفتحون فى تاريخها صفحة الإسلام والعروبة ،
وقد اختط لهم عمرو مدينة الفسطاط حسب قبائلهم . ثم أقبلت بعد ذلك قبائل
عربية فنزلت ريف مصر وسعت - بكل ما يمكنها - إلى تعريب مصر دينياً
ولغوياً ، بحيث لا نصل إلى أواخر القرن الرابع الهجرى حتى تكون جمهرة

المصريين دخلت في الإسلام وحتى نجد القبط يهجرون لغتهم إلى اللغة العربية^(١).

٢

شخصية مصر

لعل من الغريب أن هذه الغارات والفتوحات الكثيرة التي أصابت مصر حتى عهد الفتوح الإسلامية لم تُضعف شخصيتها، فإن مما يلاحظ على مصر أنها أمة محافظة، تعتدّ بجميع تقاليدها وخصالها، بحيث لا يمكن أن تندمج في مغتصبها أو تفنى في فاتحها، فعلى الرغم من دخول عناصر الهكسوس والآشوريين والفرس واليونان والرومان فيها ظلت حافظة لشخصيتها وخصائصها الجوهرية، حتى بعد دخول العرب أنفسهم، فإنهم لم يستطيعوا أن ينفّسوا عنها شيئاً من صفاتها، بل رأيناهم، هم، يفرقون في جداولها، وينوبون في نهريها الأكبر نهر النيل، وكأنما كان اتساع هذا النهر من قديم رماً إلى أن مصر لا يمكن أن تفنى في غيرها، بل غيرها هو الذي يفنى في مجراها ومجرى نهريها العظيم.

ومن يرجع إلى الحياة السياسية لمصر منذ فجر تاريخها يراها دائماً أمة مقاومة لا تخضع للأجانب، أما ما قد يبدو من كثرة الفاتحين لها والمغربين عليها من أنها تفتح صدرها لأعدائها من الأجانب فغير صحيح ولا يتفق وحقائقها التاريخية. ذلك أننا نراها تقاوم دائماً، قاومت الهكسوس وطردتهم منها، وقاومت بعدهم الآشوريين والفرس والرومان، وكان لها مع الأخيرين ثورات عدة ذبّح فيها الرومان كثيرين من أهلها^(٢). وحتى العرب الذين أنقلوهم من نير الرومان

(١) انظر في ذلك كتاب سير البطارقة لسلاويرس (طبع بيروت) ص ٦ الذي ألفه بعد عام ٤٠٠ هـ بقليل إذ يذكر أن اللسان القبطي كاد ينطم من ديار مصر وأن اللسان العربي هو الذي كان معروفاً وشائعاً في أهل هذا الزمان.

(٢) انظر كتاب فتح العرب لمصر تأليف بتلر وترجمة فريد أبي حديد فقد عرض في ص ٧٨ للفكرة التي تذهب إلى أن مصر ترحب بالفاتحين ودحضها أي دحض.

يجدهم بثورون عليهم ^(١) ، واستمرت ثوراتهم لا تهدأ حتى تجول جمهورهم إلى الإسلام . وقد تكون الدولة الأجنبية الوحيدة التي لم يقاوموها هي دولة البطالسة ، غير أن ذلك يرجع إلى أنهم لم يكونوا يعلنونهم أجناب عنهم ، فقد مصرّوهم تمصيراً نهائياً . وهم أنفسهم لم يهدءوا في عصر العرب إلا منذ الدولة الفاطمية لا لسبب إلا لأن الفاطميين مصرّوا أنفسهم إذ راحوا يحتفلون بأعياد الشعب في مظاهر كبيرة تشبه أن تكون (كرنفالات عظيمة) ومن أجل ذلك أحبهم المصريون حتى إذا اغتصب الملك منهم صلاح الدين وجدنا ابن مماتي — على الرغم من موقف صلاح الدين من الضليبيين — يؤلف كتابه (الفاشوش في حكم قره قوش) يهاجم فيه قره قوش المستشار الأول لصلاح الدين ، وكان يخلفه أحياناً على حكم المصريين في أثناء حروبه ، وكانت فيه جوانب غفلة ، فاستغلها ابن مماتي وقصّها باللغة العامية في صور هزلية مضحكة ، سخّير فيها من أحكامه ، وهي سخرية ماكرة ، تطوى في داخلها سخرية خبيثة بحكم صلاح الدين ودولته الجديدة . وتستمر هذه الروح الثائرة في المصريين حتى نلتقي بها في صورة مجسمة في أثناء غزو نابليون لمصر ، وما حوادث الثورة المصرية الأخيرة منا ببعيدة .

وإذن فالحياة السياسية لمصر تشهد بأنها أمة تشعر بشخصيتها شعوراً واضحاً ، وهي لذلك لا تُقهر ، بل تستمر تقاوم ، فإما أن يُطرَدَ الفاتح الأجنبي وإما أن يتمصّر . ومعنى ذلك أن مصر ليست ضعيفة الشخصية ، ولذلك كانت تتراءى لنا هذه الشخصية في جميع مظاهر حياتها في أثناء العصور الإسلامية .

ومن يرجع إليها في مفتتح هذه العصور يجد فريقاً من أهلها يفرعون إلى التصوف منذ عام ٢٠٠ هـ ^(٢) . وقد أنجبت مصر في القرن الثالث أهم متصوف في عصره ، وهو ذو النون المصري المتوفى عام ٢٤٥ للهجرة وعليه تتلمذ كثير من أساتذة التصوف في المشرق ^(٣) . وظهور التصوف في مصر إنما كان استجابة لتراثها القديم من

أيضاً ص ٤٤٠ .
(٣) انظر رسالة القشيري (طبع مصر)
من صفحة ١٤ إلى صفحة ٢٣ .

(١) انظر : Stanley, Lane - Poole, A :
History of Egypt in the Middle Ages,
pp. 28, 32.

(٢) الولاة والقضاة الكندي ص ١٦٢ وانظر

المسيحية والرهينة ، وتسرب في التصوف على مرّ التاريخ بعض عناصر الغنوسية والأفلاطونية المحدثة التي كانت شائعة في مدرسة الإسكندرية قبل الفتح العربي .

وفي هذا ما يلفتنا إلى أن مصر استبقت شيئاً من تراثها القديم في حياتها العقلية ، إذ كان بها مدرسة الإسكندرية التي أنشأها البطالسة على نحو ما مرّ بنا وقد حافظت جملة على الفلسفة اليونانية ، واستحدثت لنفسها فلسفة جديدة ، هي مزيج من المسيحية والفلسفة القديمة ، وما لا شك فيه أن هذه المدرسة كانت لا تزال قائمة حين فتح العرب مصر^(١) . على أنه ينبغي أن نلاحظ أن الدراسة فيها كانت باليونانية ثم شاركها السريانية في أواخر العهد الروماني^(٢) ، واتصل العرب مباشرة بهذه المدرسة منذ خالد بن يزيد بن معاوية الذي أمر بإحضار جماعة من علمائها لترجمة ما عندهم من كتب في الكيمياء^(٣) .

لكن ينبغي أن لا نبالغ فيما استبقته مصر لنفسها من هذه المدرسة لأنه سرعان ما ترك علماءها مصر إلى أنطاكية في عهد عمر بن عبد العزيز^(٤) وبذلك لم تأخذ مصر الإسلامية الفرصة لتتفاعل مباشرة مع ما كان في هذه المدرسة من تراث ، بل رأيناها يفقد إليها ثانية من المشرق ، كما كان الشأن بالأندلس على نحو ما مرّ بنا في الفصل السابق . وربما كان ذلك سبباً تأخر الحركة العقلية فيها . ويظهر أن مصر من طبيعتها أن لا تُعنى عناية واسعة بالدرس الفلسفي وما يحتاجه من عمق ، أو على الأقل كانت تلك طبيعتها في العصر الإسلامي ، ولعله من أجل ذلك رأيناها تُعنى بالدراسات الدينية واللغوية ، وقلما تُعنى بالدراسات الفلسفية ، واستمر ذلك ستمتها حتى القرن الثامن الهجري إذ نرى بهاء الدين السبكي يلاحظ أن أهلها صرفوا همهم إلى علوم اللغة والنحو والفقه والحديث

(٤) انظر عيون الأنبياء في طبقات الأطباء

لابن أبي أصيبعة (طبع مصر) ١٣٥/٢ .

وكذلك التنبيه والإشراف للمسعودي (طبع لندن)

ص ١٢٢ .

(١) فتح العرب لمصر ص ٨٣ وما بعدها .

(٢) فتح العرب لمصر ص ٨٤ وما بعدها .

(٣) الفهرست لابن النديم (طبع مصر)

ص ٣٢٨ ، ٥٠٧ .

وتفسير القرآن بخلاف أهل المشرق الذين استوفوا همهم الشائجة في تحصيل العلوم العقلية والمنطق^(١) .

ولعل فيما قلنا ما يدل على أن مصر في العصور الإسلامية السابقة لم تكن تشق على نفسها في الحياة العقلية، وقد يكون من أسباب ذلك ودوافعه ما عُرِف عن أهلها حيثند من اللهو والدعة^(٢) ، فإن ذلك جعلهم لا يميلون إلى العمق والتقصي والتحليل ، وإذا رجعنا إلى حياتهم الأدبية وجدناها تمثل تمثيلاً واضحاً اللين والدعة وما ينساق فيهما . على أنه ينبغي أن نحمد لهم داخل حياتهم الأدبية وخاصة حياة الشعر أنهم صوروا لنا حياتهم السياسية إذ يمتلئ كتاب الروضتين في أخبار الدولتين لأبي شامة بشعر كثير قيل في وصف المعارك والوقائع مع الصليبيين في الحكمين الفاطمي والأيوبي . ومعنى ذلك أن الشعر المصري لم يقصر في وصف الحوادث السياسية الكبيرة التي مرت به ، وهو كذلك لم يقصر في وصف بيئته وطبيعة بلاده وما انبث في وديانها وعلى ضفاف نيلها من زروع وجنات وعيون . وما أراني أبالغ إذا قلت إن المادة التي تركتها مصر في شعر الطبيعة لا تتخلف كثيراً عن المادة التي تركتها الأندلس ، فقد تغنى الشعراء كثيراً بمشاهد مصر ومناظرها الجميلة . وكما مثل الشعر المصري بيئة بلاده وحياتها السياسية — من بعض الوجوه — كذلك مثل حياتها الدينية إذ نرى موجة من الزهد والتصوف تشيع في العصرين الفاطمي والأيوبي ، وقد مثلها ابن الكيزاني في العصر الفاطمي بما كان له من شعر في التصوف والزهد ، ثم مثلها في العصر الأيوبي ابن الفارض بديوانه الضخم المعروف ، الذي يستغرقه جميعه بالتصوف والحب الإلهي .

وجانب آخر مثله الشعر المصري في العصور الإسلامية تمثيلاً دقيقاً، وهو ميل المصريين إلى الفكاهة والدعابة ، فنجد شاع بينهم الشعر نجد شعراءهم يشتهرون بخفة الروح والتندر ، يسجل ذلك صاحب المغرب على الجمل الأكبر شاعر أحمد بن طولون ، كما يسجله على الجمل الأصغر الذي « كان ينحو في

(٢) خطط المقرئى ٤٩/١ .

(١) عروس الأفراح للسبكي ٥/١ .

الظرافة والتطايب مَنَحَى الجمل الأكبر^(١) ، وكذلك يسجله سعيد المعروف باسم قاضى البقر شاعر الإخشيد ، فقد زاد اختصاصه عنده « بما كان فيه من الخلاوة والتندير والهزل »^(٢) . ومن ألقاب هؤلاء الشعراء أنفسهم — التى نُبِزوا بها — ما يدل على الروح المصرية التى نعرفها والتى تميل إلى الفكاهة واللحابة والنكته . ومن يرجع إلى الحريدة — وهى تختص بالشعر الفاطمى — يجد فيها شاعراً يُنَبِّزُ باسم النسناس وثانياً باسم شلعلع وثالثاً باسم الوضع ورابعاً باسم الكامات وخامساً باسم ابن مكنسة .

وهكذا نجد روح مصر الحديثة التى تُعَرَفُ بميلها إلى الفكاهة تطلُّ علينا من بين سطور الشعر المصرى القديم بل من ألقاب الشعراء أنفسهم . وسنقف وقفة طويلة عند الفاطميين لنوضح هذه النزعة ونصورها تصويراً بيّناً . ومهما يكن فإن مصر واضحة الشخصية فى تاريخ الشعر العربى الإقليمى ، وسنرى حينها نتعمق فى درسها ودرس شعرائها أنه خليف بنا — منذ الآن — أن نُعنى بها وبشعرها لا من حيث وطنيتها بل من حيث الحقائق الفنية الخالصة . على أنه ينبغى أن لا يعزب عنا ما قلناه فى الأندلس مراراً من أن شعراء الأقاليم العربية حافظوا على الأوضاع والتقاليد الفنية القديمة محافظة شديدة تكاد تُلغى كل ما كنا نتصوره عندهم من تجديد أو ثورة على التقاليد ، إذ لم تكن تقوم — فى هذه العصور — أسوار فاصلة بين إقليم عربى وإقليم أو بين وطن ووطن . وحققاً إنه وجدت هناك آداب إقليمية ، ولكن ينبغى أن لا نبالغ فى صورة هذه الآداب وما كان بينها من تغاير . هى تتغاير حقاً ، ولكن تغاير الفروع والأغصان فى الشجرة الواحدة لا تغاير الأجناس والأنواع فى الأشجار .

والواقع أن تأثير الشعر العربى بالأقاليم لم يخرج إلى صورة واسعة نرى فيها هذه الأقاليم وكلُّ منها تريد أن تحدث لنفسها شعراً مستقلاً عن الأقاليم الأخرى . وساعد فى ذلك أن الشعراء أنفسهم كانوا يعتبرون العباسيين مُثلاً عالياً لهم ،

(١) المغرب لابن سعيد (السفر الأول من القسم الخاص بمصر) طبع جامعة القاهرة ص ٢٧١
(٢) نفس المصدر ص ٢٧٢ .

فهم يعيشون على تقليدهم ، ومن ثم كنا نراهم يقفون معجبين بالأزياء الفنية التي نسجها أبو نواس والبحترى وابن الرومي ، والأخرى التي نسجها أبو تمام وابن المعتز ، والثالثة التي حاكها المتنبي وأبو العلاء وأضرابهما ، وكلما بدّلوا في هذه الأزياء ، إنما هم يتنازعونها فيما بينهم ، كل يحاول أن يترى بها في فنه ، وأعجبوا خاصة بزي التصنيع والبديع . وما تزال ترى الشاعر منهم يجمع بين هذه الأزياء جميعاً في فنه دون أن يعرف الفروق بينها ، فهي كلها أزياء ، وهي كلها تُحتذى وتقلّد .

ومع ذلك استطاعت الأندلس أن تمثل نفسها - إلى حد ما - في شعرها ، فاستحدثت الموشحات والأزجال ، وصوّر الشعراء بيئتها تصويراً طريفاً ، وكذلك شأن مصر ، فقد استطاعت داخل هذا التقليد أن تمثل نيلها وزروعها وجناتها ، كما استطاعت أن تمثل موجة الزهد والتصوف التي كانت منبثة في بعض جوانبها ، وأيضاً فإنها مثّلت موجة اللين والدعة التي كانت شائعة فيها ، كما مثّلت جانب الفكاهة والدعابة في شعرائها أروع تمثيل .

٣

الشعر في مصر

إذا تعقبنا الشعر في مصر في أثناء العصر الأموي لم نجد لها سوى أشعار كانت تقال في المناسبات والأحداث المختلفة . أما بعد ذلك فليس لها شاعر ممتاز يمكن أن نضعه في صف الشعراء الممتازين للحجاز ونجد والعراق والشام . وإذا تركنا العصر الأموي إلى العصر العباسي وجدنا مصر تأخذ بأسباب النهضة الفنية التي ستقبل عليها في العصر الفاطمي ، فقد أخذ الشعر ينمو فيها أكثر من ذي قبل ، ومع ذلك فلا يزال بينها وبين بغداد بون بعيد . روى الرواة أنه لما قلم أبو نواس مصر على الحصيب عامل الخراج عليها من قبل هارون الرشيد

« وجد لديه جماعة من الشعراء فاستنشدوه ، فقال : لا ، ههنا جماعة من الشعراء هم أقدم مني وأسنّ فأذّن لهم في الإنشاد ، فإن كان شعري نظير أشعارهم أنشدت ، وإلاّ أمسكت ، فاستنشدهم ، فأنشدوه مديحاً فيه ، فلم تكن أشعارهم مقاربة لشعر أبي نواس ، فتبسّم ثم قال للخصيب : أنشدك - أيها الأمير - قصيدة هي بمنزلة عصا موسى ، تتلقّف ما يَأفكون ، قال : هات ، فأنشده (أجارة بيتينا أبوك غيور) حتى أتى على آخرها ، فانفضّ الشعراء من حوله (١) . وواضح ما يدل عليه هذا النص من أن مصر حتى عصر أبي نواس لا تظفر بشاعر ممتاز يقاس إليه وإلى أضرابه من شعراء العراق . ولما قدم بعد ذلك أبو تمام إلى مصر في أوائل القرن الثالث كان أشهر شعرائها سعيد بن عفير والمعلّى الطائي وابنه حِطّان . ومن يرجع إلى شعرهم الذي روى في الولاة والقضاة للكندي وخطط المقرئ يلاحظ أنهم كانوا شعراء فحسب ، ولكن لم يكونوا شعراء ممتازين بحيث يستطيعون أن يُقَرّنوا إلى كبار الشعراء في العراق .

وإذا استمررنا نتقدم في القرن الثالث أحسنا بأن مصر بدأت تتضح شخصيتها قليلاً ، فقد ظهرت فيها طائفة من الصوفية على رأسها ذو النون المصري ، كما ظهر فيها الترف ، أو بعبارة أدق بدأت تأخذ في أسبابه ، وأتاح لها ذلك - من بعض الوجوه - قيام الدولة الطولونية ، فإن أحمد بن طولون كانت لديه نزعة إلى الغناء (٢) كما كانت لديه نزعة إلى الترف ، فاهتم ببناء القصور والبساتين ، وقالوا إنه كان ينفق على طعامه كل يوم ألف دينار (٣) ، وكان ابنه خمارويه يحب الشراب ويسرف فيه (٤) ، ويظهر أنه كان مولعاً بالترف ، فقد اهتم اهتماماً واسعاً بالبستان الذي غرسه أبوه ، وجلب إليه ضروب الرياحين والأشجار من كل نوع ، كما جلب إليه ضروب الورد والزعفران والنيلوفر ، وكسا أجسام النخل نحاساً مذهباً حسن الصنعة ، وتفنّن فيه بضروب من الزخرف

(١) أخبار أبي نواس لابن منظور (طبع)

ص ١١٢ .

(٣) النجوم الزاهرة ٨/٢ .

(٤) نشوار المحاضرة للتنوخي ص ٢٦١ .

مصر) ص ٢٢٤ .

(٢) المغرب (القسم الخاص بمصر)

جميل^(١) . وروى الرواة أنه كان بقصره بركة من الزئبق طولها خمسون ذراعاً
رضها خمسون ، أُقيمت عليها أساطين من الفضة ، شُدَّت إليها زنانير من
نرير تحمل فراشاً كان ينام عليه «وكانت هذه البركة يُرى لها في الليالي القمرية
ظُر عجيب إذا تألف نور القمر بنور الزئبق^(٢)» .

وليس من شك في أن هذه صورة بالغنى والثراء والترَف ، وقد تكون هي أهم
أسباب التي جعلت الشعراء يَبْكون الدولة الطولونية بكاء شديداً^(٣) . وتُجْمَع
بخصوص التي أثَّرتْ عن الدولة الطولونية أن الشعراء كثروا في عهدها^(٤) ،
في كثرة أتاحت للصولي فيما بعد أن يكتب عن أخبار شعراء مصر كتاباً^(٥) ،
ير أن هذا الكتاب مفقود ، وربما كان أهم شاعر ظهر في هذا العهد هو
لجمل الأكبر المتوفى عام ٣٥٨ للهجرة . يقول ياقوت : «كان شاعراً مفلحاً مدح
لخلفاء والأمراء^(٦)» وتخصص أخيراً بابن طولون . ويقول صاحب المغرب
نه كان ينحو نحو الفكاهة والدعابة ، غير أنه لم يصلنا من شعره ما نستطيع به
أن نحكم حكماً واضحاً على قيمته الفنية أو قيمته الفكاهية .

وإذا انتقلنا إلى عصر الإخشيديين وجدنا شاعرهم الفكاهة الملقب بقاضي البقر
ومن شعره الماجن^(٧) :

يارب ادعني بلا صلاح يارب اذرني بلا فلاح
يدى مدى الدهر فوق ردفي وراحتي تحت كأس راح

واشتهر في هذا العصر أيضاً أبو هريرة أحمد بن أبي عصام ، وفيه يقول صاحب
المغرب : «كان من شعراء الإخشيد المصريين من أصحاب النوادر والمجون
والإدمان على شرب الخمر ، ومن شعره في وصف مجالس الشراب :

مجلس لا يرى الإله به غيب ر مُصَلِّ بلا وضوء وطهر

(٥) معجم الأدباء ٤١٥/٢ .

(٦) معجم الأدباء ٧٦/٤ .

(٧) المغرب لابن سعيد ص ٢٧٢ .

(١) خطط المقرئ ٣١٦/١ .

(٢) خطط المقرئ ٣١٧/١ .

(٣) انظر النجوم الزاهرة ١٤٠/٣ وما بعدها .

(٤) نفس المصدر ١٤٠/٣ .

سُجِّدَ لِلْكُتُوسِ مِنْ دُونِ تَسْبِيحٍ حِجْرٍ سَوَى نَغْمَةٍ لِعُودٍ وَزَمْرٍ (١)

وروى له صاحب اليتيمة أبياتاً أخرى ذكر فيها دير القصير ومجونه (٢) به، ولكننا لا نستطيع أن نحكم حكماً واضحاً منها على شاعريته . واشتهر مع هذين الشاعرين في نفس الحقبة ابن طباطبا تقيب الطالبين بمصر ، ونجد في شعره الذي رواه صاحب اليتيمة وصاحب المغرب نفس النغمة السابقة من اللهو وأنجون كقوله (٣) .

أَتَرَكُ الشَّرْبَ وَالْأَنْوَاءَ دَائِمَةً وَالطَّلُّ مِنْهَا عَلَى الْأَشْجَارِ مَشُورٌ
وَالْغُصْنُ يَهْتَزُّ كَالنَّشْوَانِ مِنْ طَرَبٍ وَالْوَرْدُ فِي الْعُودِ مَطْوًى وَمَنْشُورٌ

وكان له إلى جانب ذلك شعر في الزهد (٤) . ومهما يكن فإن مصر حتى الآن لم تستطع أن تقدم لنا شاعراً ممتازاً من طراز الشعراء العباسيين ولا من طراز مقارب لهم ، فكل ما هناك أنها أخذت - في هذه العصور - تستعد للنهضة الفنية المنشودة التي سترها في عصر الفاطميين .

٤

الفاطميون ونهضة الشعر المصري

إذا تركنا هذه العصور إلى العصر الفاطمي خُيِّلَ إلينا كأنما طلعت الشمس من مغربها ، كما يقول المعز نفسه أول خلفائهم بمصر في كتاب له (٥) ، فقد اتخذ الفاطميون من القاهرة عاصمة لهم ، وأقاموا فيها دولة عظيمة أشبه ما تكون بإمبراطورية ضخمة ، إذ كان سلطانهم يمتد من شواطئ إفريقيا الشمالية

(١) المغرب ص ٢٧٣ . (٢) يتيمة ١/٢٦١ . (٣) المغرب ص ٢٠٣ . والأنواء : الأمطار .
(٤) ابن خلكان ١/٣٩ . (٥) الاتعاظ للمقرئ (طبعة بونتر) ص ١٤١ .

نهر الفرات ؛ وبذلك أعادوا لمصر مجدها القديم في عصر الفراعنة ، إذ سرت ما كان لها في الشرق من سلطان وهيبة وثروة . وإن الإنسان ليخيّل إليه بين يقرأ في تاريخ الفاطميين وما كانوا عليه من بذخ وترف وثراء أن مصر ألقت ، حجوهم كل ما تملك من كنوز وزروع ، وأى كنوز وزروع ؟ لقد ساق لؤرخون ذلك علينا في صورٍ تشبه أن تكون أقاصيص ، ولذلك شك فيها من الباحثين^(١) ، غير أن هذا الشك لا يغني أمام الوثائق التاريخية الصحيحة ، إن المؤرخين يجمعون على ضخامة ثروة هذه الدولة ، ويكفي للدلالة على ذلك أن عرف أن يعقوب بن كلس وزيرها في القرن الرابع كان يأخذ من الخليفة مائة ألف دينار في العام ، ولما توفى ترك من الجواهر ما قيمته أربعمئة ألف دينار من المصوغات ما قيمته خمسمئة ألف دينار^(٢) ، ويقولون إنه أنفق في كفته من لطور التي استخدمت في تجهيزه عشرة آلاف دينار^(٣) ، وكذلك نجد في أوائل القرن السادس الهجري وزيرهم الأفضل الجمالي يخلف ثروة ضخمة ، إذ ترك ستمئة ألف دينار عيناً ، ومائتين وخمسين أردباً دراهم نقد مصر وخمسة وسبعين ألف ثوب أطلس ، إلى غير ذلك من طُرفٍ وتحف وصفها ابن ميسر وابن خلكان^(٤) ، وإذا كان هذا حال وزراءهم فما حال خلفائهم وأمرائهم ؟ ولعلنا لا نعجب بعد ذلك إذ نرى القاضي الفاضل يصف كنوزهم التي استولى عليها صلاح الدين فيقول : « وفي ثالث عشرين - يعني ربيعاً الآخر سنة سبع وستين وخمسمئة - كُشِفَ حاصل الخزائن الخاصة بالقصر ... ومقدار ما يجلس أنه خرج من القصر ما بين دينار ودرهم ومصاغ وجوهر ونحاس وملبوس وأثاث وقماش وسلاح ما لا يني به ملك الأكاسرة ، ولا تتصوره الخواطر الحاضرة ، ولا يشتمل على مثله الممالك العامرة ، ولا يقدر على حسابه إلا من يقدر على

(١) Stanley, Lane-poole, The story of Cairo, p. 133.

(٢) الإشارة إلى من نال الوزارة لابن منجب

ص ٢٣ .

(٣) ابن خلكان ٢٣٦/٢ .

(٤) ابن خلكان ٢٢٢/١ وقد بالغ ابن

ميسر في وصف هذه الثروة ، انظر أخبار مصر

لابن ميسر ص ٥٧ .

حسابات الخلق في الآخرة (١) .

والحق أن العصر الفاطمي يفتح في تاريخ مصر صفحة جديدة، وهي صفحة زاهية بما تصوره من ألوان الثراء والبذخ وما ينطوي في ذلك من ترف ونعيم ، ولذلك لم يكن عجباً أن يزورها المقدسي في أواخر القرن الرابع الهجري فيقول عنها « هي الإقليم الذي افتخر به فرعون على الوري . . أحد جناحي الدنيا ، ومفاخره لا تحصى ، مصره قبة الإسلام ، ونهره أجل الأنهار ، وبخيراتُه تُغمرُ الحجاز ، وبأهله يبهج موسم الحاج ، وبيرُهُ يعم الشرق والغرب ، قد وضعه الله بين البحرين ، وأعلى ذكره في الخافقين ، حسبك أن الشام على جلالها - رُسْتاقه ، والحجاز مع أهلها عياله (٢) . واستتبع هذا المركز لمصر وما كانت فيه من نعيم وثراء في أثناء هذا العصر أن انبعثت فيها نهضة أدبية في الشعر كادت أن تتفوق بها على ما كان بالآندلس وغيرها من الأقاليم ، وساعد على ذلك أن الفاطميين بذلوا للشعراء كل ما يستطيعون من جوائز ومكافآت . روى المقرئ في أثناء كلامه على بركة الحبش أنه « كان بها طاقات ، وعليها صور الشعراء ، كل شاعر واسمه وبلده ، وعلى جانب كل من هذه الطاقات قطعة من القماش كُتِبَ عليها قطعة من شعر الشاعر في المدح وعلى الجانب الآخر رفٌ لطيف مذهب ، فلما دخل الخليفة الأمر (٤٩٥ - ٥٢٤) وقرأ الأشعار أمر أن توضع على كل رف صرة مخطومة فيها خمسون ديناراً ، وأن يدخل كل شاعر ويأخذ صرته بيده (٣) . ونجد الشعراء في كل مكان وزمان من العصر الفاطمي وقد كثروا كثرة مفرطة ، حتى قالوا إنه لما مات يعقوب بن كلس في القرن الرابع رثاه مائة شاعر ، ونجد في الخريدة مجموعة من الشعراء تتخصص ببني رزّيك ، كما نجد كثيرين آخرين يمدحون الملوك والخلفاء من مثل طلائع الأمرى المنسوب

إلى الخليفة الأمر ^(١) ، ومثل الشريف ابن الأنخس وله مدائح كثيرة في الأمر والحافظ ^(٢) ، ويظهر أن الشعراء الذين يمدحون الخلفاء زادوا عن الحاجة في عهد الحافظ (٥٢٤-٥٤٤) ولذلك نراه يأمرهم بالإيجاز والاختصار في قصائدهم ^(٣) :
 أَمَرْتَنَا أَنْ نَصُوغَ الْمَدْحَ مُخْتَصَرًا لَمْ لَا أَمَرْتَ نَدَى كَفَيْكَ يُخْتَصَرُ
 وَاللَّهِ لَا بَدَأَ أَنْ نُجَرِّى سَوَابِقَنَا حَتَّى يَبِينَ لَهَا فِي مَدْحِكَ الْأَثَرُ
 ومن يتصفح الخريدة يلاحظ حقاً أن الشعراء اتسعوا في مديح الدولة الفاطمية وخاصة في أواخر عصرها اتساعاً شديداً ، وأخذوا يبالغون في مدح خلفائها حتى ليرفعونهم إلى مرتبة الآلهة كقول الشريف ابن الأنخس في مديح الحافظ : وقد بدأه بغزل وخر ثم خرج إلى المديح فقال ^(٤) :

صِرْفُ جِرْيَالٍ يَرَى تَحْرِيْمَهَا	مَنْ يَرَى الْحَافِظَ فَرْدًا صَمَدًا
بَشَرٌ فِي الْعَيْنِ إِلَّا أَنَّهُ	مَنْ طَرِيقَ الْعَقْلِ نَوْرٌ وَهْدَى
جَلَّ أَنْ تُدْرِكَهُ أَعْيُنُنَا	وَتَعَالَى أَنْ نَرَاهُ جَسَدًا
فَهُوَ فِي التَّسْبِيحِ زُلْفَى رَاكِعٍ	سَمِعَ اللَّهَ بِهِ مِنْ حَمْدًا
تُدْرِكُ الْأَفْكَارُ فِيهِ نَبَأَ	كَادَ مِنْ إِجْلَالِهِ أَنْ يُعْبَدَا

وواضح أن الشاعر يسبغ على الخليفة صفات ربه ، فهو يخاطبه وكأنه يخاطب رب العالمين ، وعلّق على هذه الأبيات صاحب الخريدة بقوله : « اقتصرت على هذه أنموذجاً لشركه ، وأخبرت الباقي من سلوكه » . وكنا نأمل من العماد أن لا يقتصر وأن لا يؤخر حتى نطلع بصورة واضحة على مدائح الشعراء للفاطميين وما اتخذوا فيها من صنوف الغلو ، غير أنه كان كاتباً لصلاح الدين الذي قامت دولته السُّنِّيَّة للقضاء على دولة الفاطميين الشيعة ، ولذلك رأيناه ينبذ مثل هذا الشعر الذي يتطرق في مديح الفاطميين ، وصرح بذلك مراراً في

(١) انظر خريدة القصر وجريدة مصر (قسم شعراء مصر) للعماد الأصفهاني (طبع
 لجنة التأليف والترجمة والنشر) ١١٦/٢ .
 (٢) انظر الخريدة ٢٣٨/١ .
 (٣) الخريدة ٦٤/٢ .
 (٤) الخريدة ٢٤١/١ . والجريال :
 الخمر .

خريدته ، يقول في ترجمة شاعر يسمى ابن الضيف : « كان من دعاة الأدعياء والغلاة لهم في الولاء ، وكان في حدود سنة خمسمائة في عهد أمرهم ، وله فيه مدائح كثيرة ، لدواعي المنائح مثيرة ، وقع إلى ديوانه بخطه ، وكنت عازماً لفرط غلوه على حطه ، لأنه أساء شعراً ، وإن أحسن شعراً ، بل أظهر كفوياً ، لكنني لم أترك كتابي منه صفراً ^(١) . وساق له قطعة صغيرة من شعره ، ولم يقف صاحب الخريدة بإهماله لهذا الجانب عند الشعراء المفرطين في تشيعهم ، بل تعداهم إلى غيرهم من مثل ظافر الحداد المتوفى عام ٥٢٩ للهجرة ، يقول في ترجمته : « ظافر يحظه من الفضل ظافر ، يدل نظمه على أن أدبه وافر ، وشعره بوجه الرقة والسلاسة سافر ، وما أكمله لولا أنه من مداح المصري والله له غافر » ^(٢) . ومع ذلك ساق العماد بعض قطع هؤلاء الشعراء وغيرهم تصور غلوهم في المديح على نحو ما رأينا عند الشريف ابن الأنخس كما ساق طرفاً من القصائد التي قيلت في معارك الصليبيين في أثناء العصر الفاطمي .

والحق أن الخريدة تمثل لنا شخصية مصر تمام التمثيل إذا نحن أغضينا النظر عن مدائح الفاطميين ، بل إن هذه المدائح نفسها صُوِّرت في الخريدة إلى حد ما . ونحن في الواقع نغفل مصر لا بإغفالنا للخريدة ونحوها من الكتب المخطوطة وعدم عنايتنا بقراءتها فضلاً عن نشرها ، بل نحن نغفلها ولا نقرأها حتى في الكتب المطبوعة ، وكذلك الشأن في دواوين شعرائها لا نقرأها ولا ننشرها نشرة علمية صحيحة . وإن أي شخص يعني بمصر ويقرأها في مراجعها يجدها تملك عليه نفسه ، فقد عبّرت خير تعبير عن شخصيتها ، وماذا تريد من شعرائها؟ أتريد تصويرهم لبيئتهم وما فيها من جنات وزروع؟ لقد بلغوا من ذلك كل مبلغ ،

(١) الخريدة ٢٨٥/١ . ويقول العماد إنه

كان يقلد ابن هاني ، ويقول ابن سعيد :

« إنه كثير المعارضة لطريقة ابن هاني الأندلسي »

في الغلو وصقل الألفاظ وقعقتها .

(٢) الخريدة ٣/٢ .

وانظر إلى تميم بن المعز يقول في النيل^(١) :

يومٌ لنا بالنيل مختصرٌ ولكل يومٍ مسرةٌ قصرٌ
والسفنُ تجري كالحيول بنا صعداً وجيش الماء منحدراً
وكأنما أمواجه عكنٌ وكأنما داراته سررٌ^(٢)

ويصف ابن قلاقس^(٣) آخر شعراء هذا العصر مغرب الشمس : هذا المنظر الرائع الذي تشهر به مصر ، فيقول وقد رآها تغرب في عين النيل :

انظر إلى الشمس فوق النيل غاربةً واعجب لما بعدها من حمرة الشفق
غابت وأبدت شعاعاً منه يخلفها كأنها احترقت بالماء في الغرق

وتعلق الشعراء بوصف الزهور والزرور التي تحف بالنيل ، ومن أشهرهم في ذلك ابن وكيع التنيسي^(٤) المتوفى عام ٣٩٣ للهجرة . كقوله في وصف الأزهار^(٥) :

من نرجس أبيض كالثغور كأنه غائق الكافور^(٦)
وروضة تزهر من بنفسج كأنها أرض من الفيروزج
يضحك منها زهر الشقيق كأنه مداهن العقيق
وارم بعينيك إلى البهار فإنه من أحسن الأزهار
كأنه مداهن من عسجد قد سمرت في قصب الزبرجد

وتبعه الشعراء يتغنون بهذه الأزهار والأنوار ، وأضافوا إليها نغمة

عام ٥٦٧ هـ وديوانه مطبوع ، شعره يمتلىء بالجناس وضروب التصنع والتكلف .
(٤) أكبر شعراء مصر في القرن الرابع . ترجم له صاحب اليتيمة وكذلك صاحب المسالك في القمم الثاني عشر من النسخة السابقة وقد قال إن له كتاباً اسمه المصنف رده شعر المتنبي إلى أصوله ومصادره من الشعر القديم ، فهو شاعر ناقد عالم ، شعره كله خمر وزهر وغلمان .

(٥) يتيمة ٢٢٧/١ .

(٦) غائق : جمع مخنقة ، وهي القلادة .

(١) انظر ترجمة تميم في ابن خلكان واليتيمة والحلة السيرة لابن الأبار (طبعة أوروبا) ص ٢٩١ وله ترجمة مستفيضة في مسالك الأبصار (انظر القسم الثاني من نسخة مخطوطة بدار الكتب مأخوذة عن نسخة فوتوغرافية بها ص ٢١٨٠) وقد قال صاحب المسالك إنه يقلد في شعره ابن المعز على إسفاف وركاكة فيه وقد تشبث مثله بوصف الزهر والخمر والغزل .

(٢) العكن : جمع عكنة ، وهي ما تثني من طيات البطن سمناً .

(٣) آخر شعراء العصر الفاطمي إذ توفي

أخرى من غنائهم بالنواعير ، كقول أبي الفرج الموقفي في ناعورة^(١) :

ناعورةٌ تحسبُ في صَوْتِهَا مَتِيماً يَشْكُو إلى زائرِ
كأنَّما كيزانُها عَصْبَةٌ صَيَّبُوا بَرِيْبَ الزَّمَنِ الواتِرِ
قد مُنِعُوا أن يَلْتَقُوا فَاغْتَدَى أولُّهُم يَبْكِي على الآخرِ
ويقول ظافر الحداد^(٢) :

وكأنَّما القُمرى يُنشدُ مصرعا من كل بيتٍ والحمامُ يُجيزُ
وكأنَّما اللولابُ يزمرُّ كلما غنَّتْ وأصواتُ الضفادعِ شيزُ^(٣)

وواضح في هذا الشعر ميلُ الفاطميين إلى جمال التصوير وإدماجه في حسن التعليل ، وقد تشبثوا به في شعرهم تشبثاً شديداً ، وهو أحد الألوان المهمة التي تُكسبُ فهم روعة خاصة . ولعل من الطريف أن الفاطميين كما وصفوا النيل وما على حفافيه من زهور وزروع ونواعير وصفوا أيضاً ما على ضفتيه من آثار وخاصة الهرمين وأبا الهول ، وانظر إلى هذه الصورة التي صورها ظافر الحداد^(٤) :

تأملُ بِنِيَّةِ الهرمين وانظرُ وبينهما أبو الهول العجيبُ
كعماريتينِ على رحيل لمحجوبين بينهما رقيبُ
وماءُ النيل تحتها دموعُ وصوتُ الريح عندهما نحيبُ

وهي صورة طريفة تدل على أن صاحبها من أصحاب الخيالات اللاقطة التي تستطيع أن تضم أجزاء المنظر الواسع في الطبيعة بعضها إلى بعض وتؤلف منها صورة مركزة دقيقة ، فإذا الهرمان كمحجوبين في عماريتين أو هودجين يبكيان لرحيلهما وفراقهما ، وآية هذا البكاء ذلك النيل الذي يجري تحت أقدامهما متجمعاً من دموعهما ! .

والحق أن الشعر الفاطمي صور بيئة بلاده تصويراً طريفاً ، وهو كما عني بتصوير البيئة التي كان يتنفس فيها عني كذلك بتصوير أهل هذه البيئة

(١) الخريدة ٢/٢١٨ .

(٢) الخريدة ٢/١٣ ، وكان أصل ظافر حداداً ، ثم شدا الشعر ونبع وله أوصاف كثيرة في النيل والنخيل والبلح بأنواعه . انظر

حسن المحاضرة ٢/٢٢٩ وما بعدها .

(٣) الشيز : الآبنوس أو خشب الجوز . يريد صوته .

(٤) الخريدة ٧/٢ .

ونفسياتهم ، فقد تعرضت صفحات منه لتصوير موجة المجون التي كانت عامة في هذه العصور ، كما تعرضت صفحات أخرى لتمثيل موجة الزهد والتصوف التي سبق أن تحدثنا عنها . ولعل مما يمثلها من بعض الوجوه هذا الشعر الزاهد الذي نجده في الخريدة من مثل قول بعض الشعراء (١) :

جهادُ النَّفْسِ مفترَضٌ فخذُها بآدابِ القناعة والزَّهَادَةِ
فإنَّ جَنَحَتْ لَسَدُك واستجابتْ وخالفت الهوى فَهَوَ الإرَادَةِ
وإنَّ جَمَحَتْ بها الشهواتُ فاكْبَحْ شكيمتها بِمَقْمَعَةِ العِبَادَةِ
عَسَاكَ تُحِلُّهَا دَرَجَ المعالي وترفعها إلى رُتَبِ السَّعَادَةِ

وتعلّق شاعر يسمى ابن الكيزاني بهذا الجانب ، يقول صاحب الخريدة عنه : « فقيه واعظ مذكر حسن العبارة مليح الإشارة ، لكلامه رقة وطلاوة ولنظمه عذوبة وحلاوة ، مصرى الدار ، عالم بالأصول والفروع ، عالم بالمعقول والمشروع ، مشهود له بالسنة القبول ، مشهور بالتحقيق في علم الأصول ، وكان ذا رواية ودراية بعلم الحديث ، إلا أنه ابتدع مقالة ضل بها اعتقاده ، وزلّ في مزلقها سداده ، وادّعى أن أفعال العباد قديمة ، والطائفة الكيزانية بمصر على هذه البدعة إلى اليوم مقيمة . . واعتقد أن التنزيه في التشبيه ، عصم الله من ذلك كل أديب أريب ونبيل نبیه ، وله ديوان شعر يتهافت الناس على تحصيله وتعظيمه وتبجيله لما أودع فيه من المعنى الدقيق ، واللفظ الرشيق ، والوزن الموافق ، والوعظ اللائق ، والتذكير الرائع الرائق . توفي بمصر سنة ستين وخمسمائة ، وهو شيخ ذو قبول ، وكلام معسول ، وشعر خال من التصنع مغسول . والكيزانية بمصر فرقة منسوبة إليه يدّعون قدم الأفعال ، وهم أشباه الكرامية بخراسان (٢) . » ويقول ابن خلّكان « كان زاهداً ورعاً ، وبمصر طائفة ينسبون إليه ويعتقدون مقالته ، وله ديوان شعر أكثره في الزهد ولم أقف عليه ، وسمعت له بيتاً واحداً أعجبنى وهو :

وإذا لاقَ بالمحبِّ غرامٌ فكذا الوصلُ بالحبيبِ يليقُ

(١) الخريدة ٩٥/٢ .

(٢) الخريدة ١٨/٢ .

وفي شعره أشياء حسنة ^(١) ، ويقول ابن سعيد : « وقفت على ديوانه ، وهو مشهور عند الناس قريب من أفهام العامة غير مُرض عند صدور الشعراء . وديوانه كثيراً ما يباع في سوق الفسطاط وسوق القاهرة . ولم أر فيه ما يصلح للاختيار ^(٢) » . ويظهر أن ابن سعيد قسا عليه في الحكم فقد أشاد به صاحب الحريرة ، وإن كان لاحظ عليه أن شعره « لم يتخل من وهن اللحن » ، ولكنه يقول : إن ذلك « مقبول في سبيل الوعظ ^(٣) » . وروى له قطعة كبيرة من شعره إلا أنها كلها من الغزل الصوفي ، وهو غزل كله تواجد ، وليس فيه مادية ولا حسية على نحو ما نعرف في غزليات ابن الفارض ، وأكبر الظن أنه أراد به إلى معان دينية غير معاني الغزل الحقيقية ، فهو من غزل المتصوفة . وعلى كل حال هو غزل سهل سهولة مطلقة ، وقد ألف أكثره من الأوزان القصيرة . وهو من هذه الناحية أخف وألطف من غزل ابن الفارض ، لأنه لم يملأه بالتصنع والبديع مثله ، ولأننا نحس فيه بجو واسع من الحب الصوفي ومعانيه كقوله ^(٤) :

اصْرِفُوا عَنِّي طَيْبِي	وَدَعُونِي وَحَبِيبِي
عَلِّمُوا قَلْبِي بِذِكْرِي	هُ فَقَدْ زَادَ لَهْبِي
طَابَ هَتَكِي فِي هَوَاهُ	بَيْنَ وَاشٍ وَرَقِيبِ
لَا أَبَالِي بِفَسَوَاتِ النَّفْثِ	سَ مَا دَامَ نَصِيبِي
لَيْسَ مِنِّي لَامٌ وَإِنْ أَطُ	نَبَّ فِيهِ بِمَصِيبِ
جَسَدِي رَاضٍ بِسُقْمِي	وَجُفُونِي بِنَحِيبِي

وواضح ما في هذا الغزل من روح المتصوفة إذ يتصل مباشرة بمبدأ التوكل عندهم وأنه لا يصح للمريض منهم أن يتعلل بدواء . وهذه الموجة من الزهد

(١) ابن خلكان ١٨/٢ .

(٢) الحريرة ٤٠/٢ .

(٣) المغرب (القسم الخاص بمصر) ص ٢٦١ .

(٤) الحريرة ٢٠/٢ .

بالتصوف كان يقترن بها موجة أخرى من الترف ، وزكّأها ماسبق أن عرضنا له من ثراء الفاطميين وما ينطوي في هذا الثراء من دعة . ولعل ذلك ما جعل المقدسي يلاحظ أن أهل مصر أهل ترف وتجميل في ثيابهم^(١) ، ونمت هذه الحال على ما يظهر بعد المقدسي ، إذ نرى مدينة تنيس تُخرج - في القرن الخامس - نوعاً جديداً من نسيج الثياب يسمى «أبا قلمون» وهو نسيج كان يظهر للرأي في ألوان متقلبة^(٢) . ولعل مما يدل على هذا الترف من بعض الوجوه ما لاحظته ناصر خسرو على أهل مصر من ولعهم بالأزهار واتخاذ أصص لها على سطوح بيوتهم حتى تصير السطوح كأنها حدائق^(٣) . ويروي المقرئزي أنه : « كان يُصنَعُ للخليفة بمصر قصر من الورد بقرية من قرى قليوب ، كان بها جنان وورود كثيرة ، وكان الخليفة يخرج في يوم يسمى يوم قصر الورد إلى تلك القرية متنزهاً^(٤) . وليس من شك في أن هذا كله دليل على أن ذوق مصر أُثرف في العصر الفاطمي ، وساق الناس ترفهم إلى اللهو والتقصيف ، وغرقوا إلى آذانهم في هذه الموجة هم وأمرؤهم ، وآية ذلك أن حياة تميم بن المعز كانت لوأ وخمرآ ، وكذلك كان شعره . ولم تكن هذه الموجة من اللهو خاصة بالقصر بل تعدته إلى الناس حتى المشايخ ، يقول المقدسي : « إن المشايخ في مصر لا يتورعون عن شرب الخمر^(٥) » ويقول المقرئزي : « كانت هناك قاعات مختلفة للخمّارين بالفسطاط والقاهرة ، وكان الفاطميون يكفون بمنع الخمر في آخر جمادى من كل سنة^(٦) » . وساعد على اتساع هذه الموجة أن الفاطميين اهتموا اهتماماً بالغاً بأعياد الشعب من إسلامية وقبطية ، وينقل المقرئزي عن المسيحي المتوفى عام ٤٢٠ للهجرة وصفاً فخماً لهذه الأعياد نئين منه أنها كانت (كرنفالات عظيمة)

المغرب (قسم مصر) ص ٢٤٤ .

(٣) الحضارة الإسلامية ١٨٢/٢ .

(٤) خطط المقرئزي ٤٨٨/١ .

(٥) المقدسي ص ٢٠٠ .

(٦) خطط المقرئزي ٤٩١/١ .

(١) المقدسي ص ٢٠٥ . ويظهر أن هذه

الترعة في المصريين كانت أقدم من العصر

الفاطمي ، انظر الولاية والقضاة للكتندى ص ٤٦٠ .

(٢) الحضارة الإسلامية لمتز ٢٩٨/٢ وورد

ذكر أبي قلمون في شعر الشريف العقيلي وهو من

شعراء النصف الأول من القرن الخامس . انظر

توقد فيها النار والمشاعل ، ويجتمع الناس ومعهم التماثيل والمضاحك والخيال ، ويتخذون ما شاءوا من اللهو والفسق والفجور ^(١) . ويظهر أن الشعراء اندفعوا في التعبير عن هذه الموجة اندفاعاً ، فإن من يقرأ الشعر الفاطمي يجد أكثره زهراً وخمراً وغلماناً كقول ابن وكيع :

غَرَّدَ الطَّيْرُ فَتَبَّهَ مِنْ نَعَسٍ وَأَدْرَكَ كَأْسَكَ فَالْعَيْشُ خُلَسَ
سَلَّ سَيْفُ الْفَجْرِ مِنْ غَيْمِ الدُّجَى وَتَعَرَّى الصُّبْحُ مِنْ ثَوْبِ الْغَلَسِ ^(٢)

وإذا كانت موجة الزهد السابقة وجدت من يتخصص فيها كابن الكيزاني ، فإن هذه الموجة المابجة كثر المتخصصون فيها فقد تخصص فيها أول هذا العصر تميم وابن وكيع ، ثم جاء شعراء القرنين الخامس والسادس فأتسعوا فيها وزادوا في الطنبور نغمة بل نغمات . واشتهر بغناء هذا اللحن في القرن الخامس الشريف العقيلي في أوله ، ثم ابن مكنسة في آخره ، ومن شعره في الخمر ^(٣) :

إِبْرِيْقُنَا عَاكِفٌ عَلَى قَدَحٍ تَخَالُهُ الْأُمُّ تُرَضِعُ الْوَلَدَا
أَوْ عَابِدًا مِنْ بَنَى الْمَجُوسِ إِذَا تَوَهَّمَ الْكَأْسَ شُعْلَةً سَجَدَا

ويقول ابن قادوس وهو من شعراء الحريضة المابجين ^(٤) :

رَاحَ إِذَا سَفَكَ النَّدَامَانُ مِنْ دَمِيهَا ظَلَّتْ تُقَهِّقُهُ فِي الْكَاسَاتِ مِنْ جَدَلِ

ويقول أيضاً ^(٥) :

قُمْ قَبْلَ تَأْذِينِ النَّوَاقِيسِ وَاجْلُ عَلَيْنَا بِنْتَ قَيْسِيسِ
عُرُوسَ دَنْ لَمْ يَدْعَ عَتَقُهَا إِلَّا شَعَاءً غَيْرَ مَلْمُوسِ
تُجَلِّي عَلَيْنَا بِاسْمِهَا تُغْرِهَا فَلَا تَقَابِلُهَا بِتَعْبِيسِ
مُذْهِبَةُ اللَّوْنِ إِذَا صُفِّقَتْ مُذْهِبَةُ اللَّهْمِ وَالْبُوسِ

(١) المرقص والمطرب لابن سعيد ص ٤٥ .

(٢) الفليس : اللجي .

(٣) المرقص والمطرب ص ٦٤ .

(٤) الحريضة ١/ ٢٢٨ .

(٥) الحريضة ١/ ٢٢٧ .

لا غرو ما تأتيه من ريبة لأنها عنصُر إبليس
ليس لها عيب سوى أنها حسرة أقوام مفاليس

ولم يقف الشعراء عند ذلك بل نراهم يتطرقون إلى ذكر العورات في صور
ف القلم عن ذكرها . وأظهر الفاطميون رقة شديدة في غزلهم ، وهي رقة
نانت متفشية في الناس حتى جعلت لغتهم - كما لاحظ المقدسي ^(١) - رخوة ،
هم يتظفون ويرقون منتهى ما يكون من نظرف ورقة ، وأورثنا ذلك عنهم
لائقة واسعة من غزل رقيق كقول ظافر الحداد ^(٢) .

يا ساكني مصر أما من رحمة فيكم لمن ذهب الغرام بلبه
أمين المروعة أن يزور بلادكم مثلى ويرجع معنداً من قلبه

وكان ينساق مع هذا الجانب من الرقة جانب آخر من الظرف والفكاهة
والدعابة ، وسبق أن لاحظنا اتصال هذا الجانب بالشعراء المصريين قبل
عصر الفاطميين ، واستمرت هذه الظاهرة في العصر الفاطمي وكثر الشعر
الذي يمثلها من القرن الرابع إلى القرن السادس ، إذ نجد ابن وكيع في مفتتح هذا
العصر يداعب غلاماً نصرانياً في مربعة طويلة ^(٣) ، شكاه فيها من حبه ، ثم
عرج على صده ، وتوعده إن هو لج في هجره أن يعرض أمره على القساوسة
والشمامسة والرهبان ، فإن أبي عليه وتمنع عرض أمره على الأسقف فالمطران
فالبطرک :

ولا تلمني إن قصدت الأسقفاً
فلا تقل أبديت مكشون الحفأ
سوف إلى المطران أنهي قصتي
فإن رثي لي طالباً معونتي
من برح السقم به رام الشفا
أنت الذي أحوجتني أن أكشفاً
إن دام ما تؤثره من هجرتي
ولم تشفعه بكشف كربتتي

(٢) يتيمة ١/٤١٧ .

(١) المقدسي ص ٢٠٣ ، ٢٠٥ .

(٢) الخريطة ٢/١٢ .

شكوتُ ما يلقاه من قرط السقم^١ قلبي إلى البطر كـ والحبر العلم

وتستمر هذه الروح الفكهة في الأدب الفاطمي حتى عصر الجليس بن الحباب المتوفى عام ٥٦١ للهجرة فقد روى له صاحب الخريدة هذه القطعة يشكوفها من طبيب على سبيل المداخلة^(١) :

وأصلُ بليتي من قد غزاني	من السقم الملح بعسكرين
طبيب طبه كغراب بيتن	يفترق بين عافيتي وبيتي ^(٢)
أق الحمى وقد شاخت وباخت	فرد لها الشباب بنسختين
ودبرها بتدبير لطيف	حكاه عن سنان أو حنين
وكانت نوبة في كل يوم	فصيرها بحذق نوبتين

وإذا تركنا الجليس بن الحباب إلى من جاءوا بعقبه وجدنا بينهم كثيرين اشتهروا بهذه الروح مثل قمر الدولة وكان يعيش في صدر القرن السادس ، وكان « طريف الصنعة في مجونه ، اجتمعت فيه أسباب المداخلة ، يضرب بالعود . . . ويغنى . . . ويلعب بالشطرنج وهو صاحب نوادر ومضاحك^(٣) » ومن شعره في ابن أفلح الكاتب وكان أسود :

هذا ابن أفلح كاتب	مُتَقَرَّدٌ بصفاته
أقلامه من غيره	ودواته من ذاته

ونستمر فنجد ابن قادوس الشاعر المشهور في هذا العصر بنوادره ، كما نجد كثيرين غيره وقد نُبِزوا بألقاب تدل على هذه الروح فيهم ، فلقب بعضهم باسم شلعل وآخر باسم النسناس وثالث باسم الوضع ، ورابع باسم الجهجهان وخامس باسم الكاسات : « وكان خفيف الروح كثير المجون ، يضحك بنوادره وسخفه المحزون^(٤) » . وما نزال نلقى نوادر هؤلاء الشعراء حتى ننهي في آخر هذا القسم

(١) الخريدة ١/١٩٢ .

(٢) البين : البعد والفراق .

(٣) انظر في هذا النص والشعر بعمد الخريدة

٢/٢١٨ .

(٤) الخريدة ٢/٦١ .

في الحريدة الخاص بمصر بالشاعر الفكاه ابن مكنسة .

والحق أن الشعراء المصريين في العصر الفاطمي مثلوا بيئتهم وطبيعتهم وروحهم
نعورهم تمثيلاً صادقاً طريفاً . وقد وقفنا طويلاً عند هذه الجوانب لأننا لم
جد أحداً من الباحثين كشف عن هذه النواحي في الشعر المصري . وقد
كنا نظن أن مصر ليست ذات خطر في تاريخ الشعر العربي ! . وأكبر الظن
أن القارئ قد لاحظ أن المصريين لم يستحدثوا لأنفسهم صياغة فنية جديدة ،
أساليبهم وأخيلتهم في التعبير عن بيئتهم وتصوير ترفهم ومجونهم كل ذلك كانوا
تأثرون فيه المشرق ، بل لا نبعد إذا قلنا إنهم كانوا يقلدونه تقليداً شديداً ،
لولا ما يميزهم من تصوف وفكاهات ودعابات لأحسنا باتساع حركة التقليد على
حو ما أحسنا بها في الأندلس . ومع ذلك فنحن نحسها بوضوح إذ نرى
شعراء هذا العصر منذ افتتاحه يتشبهون بأوصاف العباسيين في الخمر والطبيعة
الغزل ، نرى ذلك عند تميم بن المعز وابن وكيع في القرن الرابع وعند الشريف
لعقيلي وابن مكنسة في القرن الخامس ثم بعد ذلك عند ظافر الحداد وابن الصياد
بإتقان الأمر والشريف بن الألفيش وابن قادوس والمهذب بن الزبير . واستعرض
لتيمة والحريدة والمغرب فسرى التفكير الفني عند المصريين يتصف بشارات
التفكير الفني عند المشاركة ، ويزيد على ذلك حال الاختلاط والاضطراب التي
سبق أن وصفناها عند الأندلسيين ، فالشاعر يخلط بين جميع المناهج العباسية ،
آية ذلك أنك تجد له قطعة من ذوق الصانعين وأخرى من ذوق المصنعين وثالثة
من ذوق المتصنعين في غير نسق ولا نظام . وكان شأن المصريين شأن
الأندلسيين في أنهم نقلوا مجموعة ألوان التصنيع ونقصد الألوان الحسية من جناس
وطباق وتصوير وأخذوا يضيفون إليها تلفيقاً ولفاً ودوراناً ، ويتراءى لنا ذلك
بوضوح منذ القرن الخامس عند الشريف العقيلي الذي كان يتصنع كثيراً للجناس
والطباق ، كما كان يتصنع في صوره وأخيلته . وكان يضيف إلى تصنعه بعض
اصطلاحات من العلوم ، واستمر هذا شأن المصريين من بعده ، وغاية ما في
الأمر أننا نرى بعضهم يتوسع في تلفيقه وتصنعه ، وما يقترحه على نفسه من ضروب

مشقة وتكلف ، من مثل ابن الأنخفش إذ يبدأ إحدى قصائده على هذا النمط (١) .

سَقَى دِ مِنْ السَّفْحَيْنِ لِقَطْرِ صَيْبٍ وَحَيًّا رُبِّيَ حَيًّا رَبًّا فِيهِ رَبَّرَبٌ (٢)
وَمَالِيَّ عَنْ شَرْعِ الصَّبَابَةِ مَشْرَعٌ وَمَالِيَّ إِلَّا مَذْهَبَ الْحَبِّ مَذْهَبٌ
وَفِي الْحَيِّ رُودٌ فِي عَذَابٍ وَرُودَهَا عَذَابٌ يُذِيبُ الْعَاشِقِينَ وَيَعْدُبُ (٣)

فإنك تحس أن الشاعر يفتعل الجناس افتعالاً فهو يتصيد به بكل وسيلة وحيلة ، وإذن فإياك أن تظن أن شخصية المصريين في شعرهم باعدت بينهم وبين صورة الفن في الشعر عند المشاركة ، فسا تزال الصورة قائمة ، وغاية ما في الأمر أن خفة روح المصريين في شعرهم هي التي تحول بيننا وبين رؤية الحقيقة . واستمع إلى هذه القطعة لشلعل وكان شاعراً فكها (٤) :

أَجَلَّتْ بِجَدِّكَ أَيُّهَا إِبْجَلَالُ عَنْ ظَنِّ إِخْلَادٍ إِلَى إِخْلَالِ
أُورِيَّةٍ فِي الْوُدِّ تُخْرِجُ قَاصِدًا مِنْ فَرَطٍ إِذْ لَالٍ إِلَى إِذْ لَالِ
وَحِسَابِ تَسْوِيفٍ وَمِطْلٍ عَنْ غِنَى يُفْقِضِي بِإِمْهَالٍ إِلَى إِهْمَالِ
آلَيْتُ أَبْرَحُ سَائِلًا لَكَ نَائِلًا يُوسِي بِلٍ نَدَاهُ بِأَلَى الْبَالِ
حَتَّى يُرَاجِعَ فِيَّ عَاطِفَةَ الْعُلَا كَرَمٌ يَزِينُ الْفَضْلَ بِالْإِفْضَالِ
وَأَرَى بَعْدَ نَدَاكَ عَوْدِي مَوْقًا وَمَعْطَلُ التَّأْمِيلِ حَالِي حَالِي

واستمر شلعل على هذا النمط يصعب على نفسه المرور إلى قافيته ، فهو يرصد قبلها كلمة ثم يلتزم الجناس بين هذه الكلمة وبين القافية ، وكأنه يتأثر في ذلك تصنع أبي العلاء الذي مر بنا في الكتاب الثاني . وكما نجد هذه الصورة المتكلفة في الجناس نجد مثيلاً لها في الطباق وفي التصوير ، وانظر إلى قول ابن الأنخفش في عذار غلام (٥) :

(١) الحريدة ١/ ٢٣٨ .

من بقر الوحش .

(٢) الدمن : آثار الديار . الصيب :

(٣) رود : نساء جميلات جمع رادة .

السحاب المطر . الربى : جمع رهوة ، ما ارتفع

(٤) الحريدة ٢/ ١٣٠ .

من الأرض . ربا : نعى . الربوب : القطيع

(٥) الحريدة ١/ ٢٤٠ .

وكان العذار في حمرة الخد على حسن خدك المنعوت
صوب لجان من الزمرد معطو ف على أكفرة من الياقوت

ألا تحس أن هذه صورة مجتلبة ، فقد ربطت غيلة الشاعر بين شيئين متباعدين ، ونحن نجد في الحريرة لمحمد بن هاني قصيدة كلها صفوف من التشبيهات والصور إذ تمضي على هذا الشكل (١) :

كان ثغور العامريّات كلما تبسّمْنِ نَوْرُ الأقحوانِ للذي رفاً
كان شذا الحيرى مرّ محدث تخوّف أن تصغى له الشمس فاستخفى
كان غصون الآس تحت اخضرارها قلودُ مَهْأً يحملن من سندس لحقفاً

ومهما يكن فقد كان هذا ذوق العصر الفاطمي إذ نرى الشعراء - فيما سوى ابن الكيزاني - غارقين إلى آذانهم في ضروب من التصنع والتلفيق ، وبلغ بهم ذلك مبلغاً كبيراً بحيث كادوا لا يتركون شيئاً من هذه الضروب للعصور التالية ، وماذا تريد ؟ هل تريد الاقتباس من القرآن الذي شاع في العصر الأيوبي ؟ لقد بدءوا به ؛ وانظر إلى قول الشاعر الفكه شلعلع في ابن الدباغ (٢) :

تعالَتْ قرون ابن الدباغ فأصبحت تجلُّ عن التحديد في اللفظ والمعنى
على بعضها ناجى النبي إلهة وقد كان منه (قَاب قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى)

ويقول شاعر آخر في معنى يسمى مرتضى (٣) :

لمِرتَضَى معبّدٌ عبْدٌ إذا صدّرتْ أصواتُهُ عنه في النّادى بتغريدٍ
قد غاضَ طوفانُ همّي حين أسمعني الحانَه فاستوى قلبي على (الجودى)

وأنت ترى الشاعر الأول اقتبس من القرآن كلمة (قَاب قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى) واقتبس الثاني كلمة (استوى على الجودى) بعد تحريف بسيط . واترك لون الاقتباس فإنك ترى عندهم لون التضمين الذي شاع بعد ذلك كقول

(٣) الحريرة ١٥٢/٢ . والجودى : جبل .

(١) الحريرة ٢٧٤/١ .

(٢) الحريرة ١٢٤/٢ .

المهذب بن الزبير ، وكان من الشعراء الممتازين في أواخر العصر الفاطمي (١) :

أَقْصِرْ صَفْدَيْتَكَ عَنْ لَوْحِي وَعَنْ عَدَلِي أَوْ لَا فَخْذِي أَمَانًا مِنْ ظُبَا الْمُقَلِّ
مِنْ كُلِّ طَرْفٍ مَرِيضٍ ابْلَغْنِ تَنْشِدَنَا الْحَاظُهُ (رَبِّ رَامٍ مِنْ بَنِي ثُعَلٍ)
إِنْ كَانَ فِيهِ لَنَا وَهُوَ السَّقِيمُ شِفَاءً (فَرَبَّمَا صَحَّتِ الْأَجْسَامُ بِالْعِلَلِ)

فقد ضمن البيت الثاني شطراً من شعر امرئ القيس ، كما ضمن البيت الثالث شطراً من شعر المتنبي ، وكان يتأثره كثيراً في شعره . واترك لون التضمين فإنك ترى عندهم لونا آخر شاع عند من جاءوا بعدهم ، وهو لون الاكتفاء كقول ابن قادوس (٢) :

مَنْ عَافَرِي مِنْ عَاذِلٍ يَلُومُ فِي حُبِّ رَشَا
إِذَا تَكَيَّرْتُ حُبَّهُ قَالَ كَيْفَى بِاللَّمْعِ شَا

يريد كفى باللمع شاهداً ، وواضح ما في البيت من جناس ، وكأني بالعصر الفاطمي لم يترك شيئاً للعصور التالية حتى الألغاز نجدها في هذا العصر فقد اختص بها شاعر إسكندري يسمى ابن مجبر (٣) ، وكذلك الأوزان الموشحة نجدها في هذا العصر عند شاعر يسمى علي بن عباد وهو أيضاً إسكندري (٤) ، وحتى الطرق التي سبق أن رأيناها عند الحريري من صنع قصيدة غير منقوطة نجدها أيضاً عند شعراء هذا العصر (٥) ، وماذا حدث بعد ذلك ؟ إنه لم يحدث سوى لون التورية كما يزعم ابن حجة وصلاح الدين الصفدي ، فقد ذهبنا إلى أن القاضي الفاضل هو الذي أحدث هذا اللون (٦) ، غير أن هذا وهم منهما ، فقد كانت التورية شائعة في العصر الفاطمي منذ أوائل القرن الخامس ، إذ اقترنت بروح الفكاهة التي سبق أن تحدثنا عنها ، وسنقف لتحدث قليلاً عن ثلاثة شعراء مهينين : هم الشريف العقيلي وابن مكنسة وابن قادوس ، لتبين حقيقة

(١) الخريفة ٢٠٦/١ .

(٢) الخريفة ٢٣٠/١ .

(٣) الخريفة ٢٣٠/٢ .

(٤) الخريفة ٤٤/٢ .

(٥) الخريفة ١٦٣/٢ .

(٦) انظر خزانة الأدب للحموي ص ٥٤ ،

٢٤١ ، ٢٧٦ .

نشأة التورية ، وتعرف أكثر مما صنعنا — حتى الآن — على حقيقة العصر الفاطمي .

الشريف العقيلي

الشريف أبو الحسن علي بن حيدرة العقيلي ، أهم شاعر ظهر بمصر في النصف الأول من القرن الخامس الهجري . يقول ابن سعيد : « سألت عنه جماعة من أهل مصر ، فلم أر فيهم من يتحقق أمره ، وقال لي أحد الشرفاء المعنيين بأنساب الشرف : هو من ولد عقيل بن أبي طالب ، كان في المائة الرابعة ، وكان له متزهات بجزيرة القسوط ، ولم يكن يشتغل بخدمة سلطان ولا مدح أحد ، ثم وقفت في الحريدة على ترجمته ، فدلّ على أنه متأخر العصر عن المائة الرابعة ، وذكر أنه من ولد عقيل بن أبي طالب ، من أهل مصر وأنشد له :

كأن الثريا والهلالُ أمامها يدٌ مَدَّها رامٌ إلى قوسٍ عَسَجَدَ

ثم وقع لي ديوان^(١) شعره فنقلت منه ما يشهد بعلو قدره وهو من أئمة المشبهين^(٢) . وحقاً إن الحريدة لا تُعْنَى غالباً إلا بمن عاشوا في المائة الأخيرة من العصر الفاطمي ، على أننا نجد صاحب اليتيمة المتوفى عام ٤٢٩ للهجرة يترجم له في يتيمة^(٣) ، كما نجد المقرئ يروي أنه أنشد المستنصر شعراً له في العام الذي بدأت فيه سنين المجاعة بمصر^(٤) ، وهو عام ٤٤٢ للهجرة ونستطيع أن نستنتج من ذلك كله أنه كان يعيش في النصف الأول من القرن الخامس الهجري .

والشريف العقيلي شخصية طريفة في الشعر الفاطمي ، بل في الشعر المصري العام ، فقد روى له صاحب المغرب قطعة طويلة من شعره ، وهي — مثل ديوانه — ترينا أنه كان شاعراً ممتازاً من شعراء الطبيعة ، حقاً سبقه في ذلك الموضوع ابن وكيع فقد

(١) طبع هذا الديوان في القاهرة بتحقيق ص ٢٠٥ .

زكي المحمدي . (٣) يتيمة ٢٧٢/١ .

(٢) المغرب « السفر الأول من قسم مصر » (٤) خطط المقرئ ٤٨٩/١ .

قصر نفسه عليه ، غير أننا نجد ابن وكيع لا يعيش بشعوره وأحاسيسه في الطبيعة ، فهو يعجب بألوانها وأشكالها ، ويصورها من خلال ذلك ، أما الشريف العقيلي فقد فتن بها — على ما يظهر — فتنة شديدة جعلته يغنى بمتنزهاته على نحو ما يروى ابن سعيد ، كما جعلته في شعره يتعمق الطبيعة ويصل نفسه بنفسها ، ويعيش مع كل حركة وكل همسة فيها ، وأتاح له ثراؤه ورقته وجهه لها أن يقصر نفسه عليها ، فذهب يملؤها بمختلف الوجوه والشخوص ، وكأني به كان من ذوى العيون الباصرة أو العيون الشاعرة التي تستطيع أن ترد صور الطبيعة إلى كثير من الرؤى والأحلام الغريبة ، وساعده على ذلك أنه كان يتصل بالطبيعة روحاً وحساً ، وزاد في اتصاله بها أنه كان صبياً بالخمير ، فذهب يتغنى بها وبالطبيعة من حوله ، وبدأت له الأزهار والثمار والأشجار في صور خيالية مثيرة كأن يقول (١) :

أمهاتُ الثمارِ بينِ الرّوابي تأوهاتُ بلبسِ خُضِرِ الثيابِ
أو يقول (٢) :

السُّحُبُ تُرَضِعُ مِنْ بَنَاتِ الْأَرْضِ مَا جَعَلَ الرَّبِيعُ لَهَا الْغُصُونِ مُهُودًا
وواضح أنه يعتمد إلى « التشخيص » وملء الطبيعة بالشعور والأحاسيس ، وكان يضيف إلى هذا التشخيص مقدرة واسعة على « التجسيم » ومقدرة أخرى لعلها أوسع منها ، ونعني قدرته على « حشد المنظر الواسع في لحظة » كقوله (٣) :

قَدْ بُسِضَتْ قُبَّةُ السَّمَاءِ وَزُرُقَتْ قَاعَةُ الْفَضَاءِ
وقوله (٤) :

الْغَيْمُ مَمْلُودُ السَّرَادِقِ وَالزَّهْرُ مَفْرُوشُ النَّمَارِقِ
وَمِرَاوِدُ الْأَمْطَارِ قَدْ كُحِلَتْ بِهَا حَلَقُ الْحَدَائِقِ

(٣) المغرب ص ٢٠٧ .

(٤) المغرب ص ٢٣٠ .

(١) المغرب ص ٢١١ .

(٢) المغرب ص ٢٢٥ .

وقوله (١) :

ستائرُ الأوراقِ منصوبةٌ قِيَانُهَا من خَلْفِهَا الورقُ
فاشربُ على الحَانِيهَا واسقني شمسًا لها من كَأْسِهَا شَرْقُ

وقوله (٢) :

فها تِ زواهرُ الكاساتِ ملأى إلى الخافاتِ بالذهبِ المذابِ
فكبيرُ الجَوْ يوقدُ نارَ بَرْقٍ إذا خمدتُ نَدَخَنُ بالضبابِ

وقوله (٣) :

وبركةٌ قد أثارنا عجبًا ما عاجَ من مائها وما انسكبًا
يلركها الوردُ كلما ارتعدتُ منه يجمرُ يظلُّ ملتها
من حولِ فوارةٍ مركبةٍ قد انحنى ظهرُ مائها تعبًا

وقوله (٤) :

وروضةٌ كالحلةِ الخضراءِ مُحَدِّقةٌ ببركةِ حسناءِ
قد لبستُ عِقْدَ طيورِ الماءِ لبسَ السماءِ أنجمَ الجوزاءِ

وعلى هذا النمط تفرق أبصارنا عنده في صور ووجوه وشخص لا عداد لها ،
ويجانب ذلك نجد دعابة طريفة في الشريف العقيلي ، كما نجد عنده لون التورية
المعروف من مثل قوله (٥) :

وشاعرٌ شعرُهُ فنونٌ لكل بيتٍ لَهُ طنينٌ
تُسَخِّنُ عَيْنَ العُلُوِّ مِنْهُ قصائدُ كُلِّهَا عيونُ

وقوله في يوم النَّحْرِ ، وهو الشعر الذي أنشده المستنصر على ما مر في
رواية المقرئ (٦) :

-
- (١) المغرب ص ٢٢٣ . والورق : الحمام .
(٢) المغرب ص ٢١٠ .
(٣) نفس المصدر ص ٢٠٩ .
(٤) نفس المصدر ص ٢٠٨ .
(٥) نفس المصدر ص ٢٤٤ .
(٦) المغرب ص ٢٠٧ وانظر خطط المقرئ
٤٨٩/١ .

قُمْ فَانْحَرِ الرَّاحَ يَوْمَ النَّحْرِ بِالماءِ وَلَا تُضَحَّ ضُحًى إِلَّا بِصَهْبَاءِ (١)
وَعَجَّ عَلَى مَكَّةَ الرَّوْحَاءِ مَبْتَكراً فَطُفَّ بِهَا حَوْلَ رُكْنِ الْعُودِ وَالنَّاءِ (٢)

وقوله (٣) :

وَزَامِرٌ يَكْذِبُ فِيهِ عَائِبُهُ تَكْشُرُ فِي صِنْعَتِهِ عَجَائِبُهُ
يَحْجُبُ صَبْرَ الْمَرْءِ عَنْهُ حَاجِبُهُ فَيَشْكُرُ الشَّارِبَ مِنْهُ شَارِبُهُ
كَأَنَّمَا نَائِيَاتُهُ ذَوَائِبُهُ

فأنت ترى أنه ورى أولاً في العيون ثم ورى ثانياً في الضحى ، ثم ورى ثالثاً في حاجب وشارب وذوائب ، وهناك توريات له أخرى في الحريدة يعف القلم عن ذكرها لما فيها من مجون وفحش . وإذن فليست التورية شيئاً حادثاً أحدثه القاضي الفاضل كما ظن الحموي والصفدي ، بل هي قديمة منذ الشريف العقيلي ، وأيضاً فإن تصنع الشعراء لألوان البديع قديم منذ هذا الشاعر فشعره فيه طباق ومشاكل وجناس كثير ، وفيه أيضاً تكاف الصور والتصنع لاصطلاحات العلوم . وكان يستخدم في شعره عامة مراعاة النظير امتخداماً لم نره حتى عند شعراء الحريدة المتأخرين ، وكان ذلك يوقعه كثيراً في صور متكلفة كقوله (٤) :

وَلَمَّا أَقْلَعْتُ سُفْنَ الْمَطَايَا بِرِيحِ الْوَجْدِ فِي لُجَجِ السَّرَابِ
بَجَرِي نَظْرِي وَرَاءَهُمْ إِلَى أَنْ تَكْسُرَ بَيْنَ أَمْوَاجِ الْهَضَابِ

فقد شبه الهوادج بالسفن ثم دفعته مراعاة النظير أن يأتي بالريح واللجج والأمواج . على أنه ينبغي أن نلاحظ أن عنده شعراً كثيراً يخلو من التصنيع والتصنع جملة ، وهذا إلى فكاهاته ودعاباته ، واستمع إلى هذه الدعابة في بعض من يهواه (٥) :

(١) تضحى : تذبج الأضحى . الصهباء : (٣) الحريدة ٢/٦٣ .

المر . (٤) المغرب ص ٢١١ .

(٢) الناء هنا : التلى ، قلب الياء همزة (٥) المغرب ص ٤٢٩ .

لضرورة القافية .

قَطَعَ قَلْبِي بِمُؤَدِّيَةِ التُّبِّهِ وَذَرَّ مِنْ مِلْحِ صَدِّهِ فِيهِ
وَلَفَّهِ فِي رُقَاقِ جَفْوَتِهِ وَقَطَّعَ الْبَقْلَ مِنْ تَجَنُّبِهِ
وَقَالَ لِي : كُلْ ، قَلَّتْ أَكْلُ مَا أَمْرَضُ قَلْبِي بِهِ وَأَوْذِيهِ ؟

وهكذا نجد الشريف العقيلي يعيل إلى الدعاية والفكاهة والتورية في شعره كما نجده يستخدم أدوات التصنيع والتصنع جميعاً . وتلك هي صورة الشعر الناطسي كله ، فلذا نأجد الشعراء يخلطون بين المذاهب الفنية السابقة ، ولكنهم مع ذلك يعبرون عن شخصيتهم ومرحهم وفكاهاتهم كما يعبرون تعبيراً طريفاً عن جمال الطبيعة في بيتهم .

ابن مكنسة

كان يعيش في أواخر القرن الخامس وأوائل السادس في عصر الأفضل ابن بدر الجمالي^(١) ، وكان مختصاً بأبي مليح النصراني جد ابن ممتى ، ولما توفي قال فيه^(٢) :

طُؤِيَّتْ سَمَاءُ الْمَكْرَمَا تِ وَكُؤِرَتْ شَمْسُ الْمَدِيحِ

وكان يتصنع في شعره للجنان^(٣) ، ولكن شعره على كل حال خفيف ، ويبدو فيه جمال التصوير وحسن التعليل كقوله في غلام وعقرب شعره^(٤) :

قَلْتُ إِذْ عَقَرَبَ الدَّلَا لُ عَلَى خَدِّهِ الشَّعْرُ
هَذِهِ آيَةٌ بِهَا ظَهَرَ الْحَسَنُ وَاشْتَهَرَ
مَا رُئِيَ قَطُّ قَبْلَ ذَا عَقَرَبُ حَلَّتِ الْقَمَرُ

وساق صاحب الخريدة طرائف من فكاهاته ومداعباته كقوله^(٥) :

لِي بَيْتٌ كَأَنَّهُ بَيْتُ شِعْرِ لَا بِنِ حَجَّاجٍ مِنْ قَصِيدِ سَخِيفِ

(١) الخريدة ٢/٢٠٣ وانظر فوات

(٣) الخريدة ٢/٢٠٩ .

الوفيات ١/٢٦ .

(٤) الخريدة ٢/٢٠٧ .

(٢) الخريدة ٢/٢٠٥ .

(٥) الخريدة ٢/٢١١ .

أَيْنَ لِلْعَنَكِيَّاتِ بَيَّتٌ ضَعِيفٌ مثلهُ ، وهو مثلُ عَقْلِي الضَّعِيفِ
بِقَعَةٍ صَدٌّ مَطْلَعُ الشَّمْسِ عَنْهَا فَأَنَا مُذْ سَكَنْتُهَا فِي الْكَسُوفِ

وواضح ما في كلمة الكسوف من تورية ، إذ هو يريد بها معناها العامى من
الحجل لا كسوف الشمس ! . ويروى له صاحب الخريدة قطعة أخرى من
قصيدة يذهب فيها مذهب الهزل ، وهى قوله (١) :

أَنَا الَّذِي حَدَّثْتُكُمْ عَنْهُ أَبُو الشَّمَقْمَقِ
وَقَالَ عَنِّي إِنِّي كُنْتُ نَدِيمَ الْمُتَى
وَكُنْتُ كُنْتُ كُنْتُ كَذَا مَن رُمَاةِ الْبُسْدُقِ
حَتَّى مَتَى أَبْقَى كَذَا تَبَسًّا طَوِيلَ الْعُنُقِ
بَلْحِيَّةَ مُسْبِلَةَ وَشَارِبَ مُحَلَّقِ
يَا لَيْتَهَا قَدْ حُلِقَتْ مِنْ وَجْهِ شَيْخٍ خَلَقِ

وانظر إلى هذه المقطوعة الفكاهة التى ذهب يشكو فيها من كبره وضعفه
وشيوخته وقد ارتعش فى أثناء حديثه ، فكانت رعشته بيتاً من أبياتها ، كل ذلك
لينال ما يريد من دعاية وفكاهة ، ويقول (٢) :

عَشْتُ خَمْسِينَ - بَلْ تَزِي سُدُّ - رَقِيعًا كَمَا تَرَى
أَحْسَبُ الْمُقْلَ بُسْدُقًا وَكَذَا الْمَلَحَ سَكْرًا (٣)
وَأُظَنُّ الطَّوِيلَ مِنْ كُلِّ شَيْءٍ مُدَوَّرًا
قَدْ كَبِيرُ بَرٍّ بِبَرٍّ تُوْ عَقْلِي إِلَى وَرَا
عَجَبًا كَيْفَ كُلُّ شَيْءٍ نَىءٍ أَرَاهُ تَغْسِيرًا
لَا أَرَى الْبَيْضَ صَارِيُوْ كُلِّ إِلَّا مَقَشَّرًا
وَإِذَا دُقَّ بِالْحَجَا رِ زُجَاجٍ تَكْسَرًا

فأنت تراه فى البيت الرابع يرتعش فى كلمة كبرت هذه الرعشة الطريفة ،

(٢) المقل : ثمر اللوم .

(١) الخريدة ٢/٢١٤ .

(٢) الخريدة ٢/٢١٤ .

ولعل في هذا كله ما يدل على أن الشعر المصري مثل في هذا العصر مزاج المصريين وميلهم إلى الدعابة والنكتة .

ابن قادوس

يقول صاحب الخريدة في ترجمته « القاضي أبو الفتح محمود بن إسماعيل كاتب الإنشاء بالحضرة المصرية ، قال القاضي الفاضل توفي سنة إحدى وخمسين ، وأنشدني له أشعاراً محكمة النسيج كالدر في الدرج^(١) » . ومن يوجع إلى القطعة التي رواها له صاحب الخريدة يلاحظ أنه كان يميل إلى جملة ألوان التصنيع والتصنع في شعره كقوله^(٢) :

أثرُ المشيبِ بفؤدِه وفؤادِه
ألجأه أن يبغى لديها الجاه
وقوله^(٣) :

مليكٌ تَدِلُ الحادثاتُ لعزّه	يُعِيدُ وَيُبْلِي والليالي رواغيمُ
وكم كُرْبَةٍ يوم النّزال تكشّفتْ	بحملاته وهي الغواشي الغواشمُ
تُشِيدُ بناءَ الحمدِ والمجدِ بيضه	وهنَّ لآساسِ الهوادي هوادمُ ^(٤)
رقاقُ الظبي تجرى بأجال ذى الورى	وأرزاقهم فُهَيَّ القوامى القواسمُ

وابن قادوس في ذلك كان كشعراء عصره جميعاً إذ يميلون إلى توشية شعرهم بهذه الألوان ، ولكن ذلك الجانب فيه ليس هو الذى نريد أن نقف عنده ، إنما نريد أن نقف عند جانب الفكاهة والدعابة في شعره ، فقد كان خفيف الروح جداً ، وانظر إليه يتهم على شاعر أسود^(٥) :

إن قلتَ من نارٍ خُلِقَ
قلنا صدقتَ فما الذى
أت وقفتَ كل الناس فهمًا
أطفالك حتى صيرتَ فحماً

وكان يميل ميلاً واضحاً إلى التورية إذ كان الناس يتعلقون بها طوال

(٤) البيض : السيوف .

(٥) الخريدة ١/ ٢٢٩ .

(١) الخريدة ١/ ٢٢٦ .

(٢) الخريدة ١/ ٢٢٦ .

(٣) الخريدة ١/ ٢٢٩ .

العصر الفاطمي والعصور التي جاءت بعده ، ومن تورياته قوله في الشاعر السابق (١)
يا شبه لقمان بلا حكمة وخاسراً في العلم لا راسخا
ملخت أشعار الوري كلهم فصرت تدعى الأسود السالحا
وقوله (٢) :

أهون بلسون السواد لوناً ما فيه من حجة لناسب
لست ترى حمرة لحد فيه ولا خضرة لشارب

ولابن قادوس بعد ذلك دعايات ونوادر كثيرة ، ويظهر أنه كان يقدح
جداً في أهاجيه إذ كان يخرجها مخرج السخرية كقوله في منافق (٣) :

حوّله اليوم أناس كلهم يزهي برائه
وهو مثل الماء فيهم لونه لون إنائه

والحق أن الشعر المصري نهض في العصر الفاطمي نهضة واسعة ، إلا أنه
ينبغي أن نلاحظ أن شعراء هذا العصر جميعاً كانوا يخلطون دائماً بين المذاهب
الفنية العباسية ، فداًئماً ترى عند الشاعر الواحد قطعة من ذوق الصانعين وأخرى
من ذوق المصنعين وثالثة من ذوق المتصنعين في غير نظام ولا نسق معين ، ومع
ذلك فقد مثل الشعراء بيئتهم وزهدهم وتصوفهم ومجونهم ونواذرهم في فهم وشعرهم
تمثيلاً واضحاً .

٥

الأيوبيون ونهضة الشعر في عهدهم

إذا انتقلنا إلى العصر الأيوبي لاحظنا أن موجة هذه النهضة في الشعر والفن
تستمر في عهد الأيوبيين ، وإن كنا نحس ألواناً من السواد والكآبة تدخل فيها ، إذ
نرى القاضي الفاضل وغيره من الشعراء يشكون من زمانهم . وكان من آثار ذلك أن

(١) الخريدة ١/ ٢٢٦ . والأسود : الثعبان . (٣) الخريدة ١/ ٢٢٣ . ورائه : رايه .

(٢) الخريدة ١/ ٢٢٣ .

رأينا الفكاهة التي قابلتنا في العصر الفاطمي تقل في هذا العصر ، وإن استمر الشعراء يستخدمون التورية ، ولكننا نلاحظ أن التورية أصبحت عندهم باهتة ولا جمال فيها ، لأن النفوس لم تكن مطوية على مرح . وكان للحروب الصليبية أثر في ذلك ، فلما خلقت جواً من الصراع الكتيب بين الشرق والغرب ، وكأنما كان انتهاء الدولة الفاطمية مؤذناً بانتشار هذا الجوا الخائق في نفوس الناس ، ولعله من أجل ذلك كانوا يتهافون في هذا العصر تهافتاً شديداً على ديوان ابن الكيزاني لما فيه من زهد كما يقول صاحب المغرب^(١) ، وغنناهم ابن الفارض هذه النعمة فأعجبوا به وبشعره الصوفي إعجاباً شديداً . ولعل من العجيب أن ابن الفارض لم يكن ينهج في شعره نهج ابن الكيزاني من ترك التصنع لفنون المبدع ، بل على العكس من ذلك نراه لا يكاد يخرج بيتاً دون توشيته بألوان من هذه الفنون ، ولعل في ذلك ما يدل على أن موجة المبدع وما يطوى فيها من ضروب تصنع كانت أكثر حدة في هذا العصر ، إذ رأيناها تزحف إلى شعر التصوف^(٢) .

على أنه ينبغي أن نعرف أن الفاطميين سبقوا الأيوبيين إلى هذه الجوانب من التصنيع وما يندمج فيها من الخلط بين المذاهب الفنية المختلفة ، وكأنى بهم لم يتركوا لهم شيئاً سوى أن يتعلقوا بركابهم . ولعل من الطريف أن المؤرخين قصوا علينا أن القاضي الفاضل كان يتعلق بركاب ابن قادوس بعد خروجهما من الديوان ؛ وإن هذه القصة لرمز إلى العصر الأيوبي كله ، فقد كان شعراؤه يتعلقون بركاب شعراء العصر الفاطمي ، فهم يحتذون مثلهم ويقلدون نماذجهم ويتصنعون لما تركوه من تورية واقتباس ومراعاة نظير واكتناء ، مضيفين ذلك كله إلى مجموعة ألوان التصنيع القديمة من جناس وطباق وتصوير . وكان

(١) المغرب ص ٢٦١ .

(٢) يلاحظ أننا أهلكنا الحديث في هذا

الفصل عن ابن الفارض وشعره الصوفي كما أهلكنا

البوصيري وبدائحه للنبي (ص) ، وكذلك أهلكنا

قبل ذلك الحديث عن الشعر الشيعي في العصر

الفاطمي لأن هذا الكتاب لا يعنى بالشعر

الشيعي والصوفي ، إنما يعنى بالشعر العربي العام .

يظهر من حين إلى حين أنّ ينفر من جملة هذه الألوان كابن ممّاتى الذى كان ينفر من الجناس إذ يقول^(١) :

طبعُ المجنّس فيه نوعُ قيادةٍ أو ما ترى تأليفه للأحرف

غير أن ابن ممّاتى لا نحكم به على العصر كله ، فقد كانت جمهرة الشعراء تنساق نحو العناية بجملة هذه الألوان ، وسبقهم إلى ذلك القاضى الفاضل وزير صلاح الدين وتلميذ الفاطميين : ابن قادوس وغيره . وكان أحد المصادر التى استقى منها العماد خريدته عن الشعر الفاطمى . وتبعه تلميذه وصديقه ابن مناء الملك ، وكان يعنى خاصة بصنع الموشحات ، ثم جاء من بعده ابن النبيه ، وأخيراً نجد البهاء زهير ، ولم يكن يبالغ فى استخدام هذه الألوان إلا أنه على كل حال كان يتصنع لها فى شعره على الرغم من سهولته المطلقة ، ونحن نقف قليلاً عند القاضى الفاضل وابن مناء الملك والبهاء زهير .

القاضى الفاضل

هو عبد الرحيم البَيْسَانِي العَسْقَلَانِي الملقب بالقاضى الفاضل ، أصل أبيه من بَيْسَان ، وتولى القضاء والحكم بعسقلان^(٢) ، ولما شبّ ابنه عبد الرحيم أرسله إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة فى العصر الفاطمى أيام الحافظ (٥٢٤ - ٥٤٤) فتلمذ فيه على أشهر الكتاب والشعراء فى هذا العصر^(٣) . ثم التحق بخدمة قاضى الإسكندرية المعروف بابن حديد ، ثم تركه إلى ديوان الإنشاء بالقاهرة مرة أخرى فى عصر الظافر الفاطمى^(٤) (٥٤٤ - ٥٤٩) . ولما استقل أسد الدين شيركوه بالوزارة التحق بخدمته ، ثم بخدمة صلاح الدين من بعده وقرّبه صلاح الدين منه ، وسرعان ما أصبح وزيره ومشيره الأول فى شئون الدولة ، وأتاحت له هذه الصلة أن يلمع اسمه فى سماء الأدب : شعره ونثره ، فقد أكثر المؤرخون

(١) خزانة الأدب للحموى ص ٢١ . (٢) الروضتين ٢/ ٢٤٤ . (٣) انظر ابن خلكان ٢/ ٤٠٨ . (٤) الروضتين فى أخبار الدولتين لأبى شامة . ٥٠/١ .

والكتاب والشعراء من مدحه ، وانظر إلى العماد الأصهباني يقول فيه : « رب القلم والبيان واللسن واللسان ، والقريحة الوقادة ، والبصيرة النقادة ، والبديهة المعجزة والبديعة المطرزة ، والفضل الذي ما سُمع في الأوائل ممن لو عاش في زمانه لتعلق بغباره ، أو جرى في مضماره ، فهو كالشريعة الحمديدية التي نسخت الشرائع ، ورسخت بها الصنائع ^(١) » . وليس من شك في أن تمجيد صاحب الخريدة هو الذي جعل صلاح الدين الصفدي وابن حجة الحموي يقعان في خطئهما ويظنان أن القاضي الفاضل هو الذي استحدث التورية ! ونحن نتساءل ما هي الشريعة التي يشير إليها العماد ، فإن من يرجع إلى ديوان القاضي الفاضل ^(٢) لا يجد فيه إلا شاعراً من الطبقة الثانية ، ومن الصعب أن نقرنه إلى الشعراء الممتازين في العصر الفاطمي لا من حيث روحه وقلة الدعابة عنده ، بل من حيث شعره العام ، إذ نرى فيه آثار التكلف والتلفيق واضحة كقوله في القصيدة الأولى من ديوانه يصف بلاغته :

ولي قلمٌ منه عينُ الكلا	م تجرى فتتظرُ عينَ الكمال
يراعُ تظلُ رياضُ الطرو	سٍ منها موشحةٌ بالصلال ^(٣)
وكتبُ يفيضُ بأرجائها	يمينُ الجَدَا ولسانُ الجلال
تقدّمها الشكلُ من فوقها	كمثل السَّهامِ أمامَ النصّال
وكم بُرِيتَ وانبرت للعلو	كوثب الشَّرارِ وهدَّ الجبال
وكم قد كسبتَ عوادي ظبي	وكم قد سلبتَ عواري عوالي ^(٤)
يُكلّلُ أفلاكَ قرطاسِها	شموسُ شوامسٍ عند الزوال

فهل تجد في هذا الشعر روحاً أو جمالاً سوى هذا التلفيق للجناس ، وكان يتصنع له كثيراً كما كان يتصنع لضروب الطباق والتصوير الأخرى من تشخيص وغير تشخيص ، وأيضاً فإنه كان يتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله ^(٥) :

(١) الخريدة ٣٥/١
 (٢) انظر ديوان القاضي الفاضل (نسخة
 فوتوغرافية بدار الكتب) وقد ذكر الناسخ في
 آخرها أنه كتبها من نسخة كثيرة التصحيف .
 (٣) الصلال : جمع صل وهو الحية .
 (٤) العوالي : الرماح والقنا .
 (٥) انظر خزانة الأدب الحموي ص ٤٥٢ .

لي عندكم دينٌ ولكن هل له من طالب وفؤادى المرهون
فكأننى ألفٌ ولامٌ فى الهوى وكأن موعداً وصلكم تنوين

أما تورياته فلعل أطرفها ما رواه ابن حجة من قوله (١) :

فى خده فح لطفة صدغيه والحال حبيته وقلبي الطائر

وقوله (٢) :

باقه قل للنيل عنى إنى لم أشف من ماء الفرات غليلاً
وصل الفؤاد فإنه لى شاهد أن كان طرقي بالبكاء بخيلاً
يا قلب كم خلقت ثم بثينة وأظن صبرك أن يكون جميلاً

فقد ورى فى الطائر وجميل . ومهما يكن ف شعر القاضى الفاضل لا تبدو عليه خفة الروح التى رأيناها فى الشعر الفاطمى ، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه ليس مصرى النشأة إذ كان من عسقلان ، فهو لا يعبر عن الروح المصرية . على أننا قلما نجد عند غيره هذه الروح ، وكأنما نضرب معينا تحت لفتح الحروب الصليبية ، وأياً كان شعر القاضى الفاضل واضح فيه التكلف والتصنع لألوان البديع ومصطلحات العلوم ، وهو شعر فى الحملة مصنوع ، وقلما نجد فيه شعوراً أو جمالاً .

ابن سناء الملك

لا نبالغ إذا قلنا إن هبة الله بن سناء الملك أكبر شاعر عرفته مصر فى القرن السادس للهجرة (٣) ، وُلد فى القاهرة سنة ٥٥٠ لأب متشيع كان يعمل فى دواوين الفاطميين ، وكان صديقاً للقاضى الفاضل ، فلما تحول زمام الأمور إلى صلاح الدين استبقاه القاضى الفاضل فيمن استبقاهم للخدمة فى دواوينه .

مصر ١/٦٤ ومعجم الأدباء (طبعة مصر)
١٩/٢٦٥ وابن خلكان وغيره من كتب التاريخ
والتراجم .

(١) خزانة الأدب ص ٢٤١ .
(٢) نفس المصدر ص ٢٤٢ .
(٣) انظر ترجمته فى الخريطة (قسم شعراء)

وأحاط الأب ابته برعاية شديدة ، فأحضر له المؤيدين والمتحفين من أمثال ابن بَرِّي العالم النحوي اللغوي المشهور وأرسله إلى السلّقي في الإسكندرية يستمع إلى دروسه في الحديث . ولم تلبث مواهبه الشعرية أن استيقظت فيه ، فقربه القاضي الفاضل إليه ، وعيّنّه في الدواوين ، وخصّه بالكتابة بين يديه في مصر .
 وحين كان يرحل مع صلاح الدين إلى الشام في حروبه مع الصليبيين . ولما تطورت الأمور حين توفي صلاح الدين واعتزل القاضي الفاضل الخلة ظل ابن مناء الملك في عمله الديواني إلى أن توفي سنة ٦٠٨ .

ولم يكن ابن مناء الملك شاعراً فحسب ، بل كان أيضاً كاتباً وناقداً ، وله كتاب يسمى « فصوص الفصول » لم يطبع ، وهو يتضمن رسائل بينه وبين القاضي الفاضل تدور في كثير من مسائل الأدب والشعر . وهو أول من اهتم من المصريين بصنع موشحات على غرار الموشحات الأندلسية ، وقد وضع فيها كتاباً سماه « دار الطراز » تحدث فيه عن نظام الموشحات ومصطلحاتها^(١) ، اختار فيه للأندلسيين أربعة وثلاثين موشحاً وأضاف إليها خمسة وثلاثين من إنشائه .
 وديوانه ضخيم وقد طبع أخيراً في الهند ، وهو يكثر فيه من مديح القاضي الفاضل وصلاح الدين ، وتسجيل انتصارات الأخير على الصليبيين . وإن كنا نلاحظ عنده ضعفاً في البناء وشتان بين مميزات المتنبي في حروب سيف الدولة وصلاحياته في حروب صلاح الدين ، وهي ملاحظة تعم شعراء هذه العصور فإنه قلما نجد بينهم من يستطيع أن يصور تصويراً رائعاً الأعمال الحربية التي كان يقوم بها صلاح الدين ومن جاءوا بعده مثل الظاهر بيبرس ، ولعل ذلك ما دعا أصحاب الأدب الشعبي إلى كتابة سيرة عنبرة والظاهر بيبرس وغيرهما ، كأنهم لم يجدوا عند أصحاب الشعر القصيح ما يثير الحمية في نفوس أبناء الشعب إلا قليلاً ، فعمدوا إلى كتابة هذه السير والقصص .
 وليس من العدل أن نقيس ابن مناء الملك بالمتنبي ، فحسبه أنه كان مجلياً بين شعراء عصره ، ونحن لا نقرأ فيه حتى نحس المبالغة الشديدة ، وهي تتجلى

(١) نشر جريدة الركابي هذا الكتاب بتحقيقه .

في فخره على شاكلة قطعته المشهورة :

سواي يخاف الدهر أو يرهب الردى وغيري يهوى أن يعيش مخلدا
ولكنني لا أرهب الدهر إن سطا ولا أحذر الموت الزؤام إذا عدا
ولو مدّ نحوي حادث الدهر كفه لحدّثت نفسي أن أمدّ له يدا

وكان يميل إلى السهولة في شعره مع تحليته بألوان التصنيع ، ولم يغب عنه
مذهب التصنيع إذ كان يتصنع على طريقة معاصريه للمصطلحات العلمية
كقوله :

وجدتك بجرأ طبّق الأرض مدّه فلم تبق عندي رخصة للتميم

وقوله هاجيا :

ما فوه ميم ولكنّه علامة الجزم في الميم

ونراه يكثر من اقتباس الآيات القرآنية على شاكلة قوله :

فقال لقد (آنست نارا) بخدّه فقلت : وإني ما (وجدت بها هدى)

يشير بذلك إلى قصة موسى حين قال لأهله : « إني آنست نارا لعلّي آتيكم
منها بقبس أو أجد على النار هدى » . ولا نبالغ إذا قلنا إن موشحاته أروع
من أشعاره ، فقد كان يوفر لها النغم الحلو الرقيق كقوله :

البدْرُ يحكيك لولا تشيّك

بالضمّ أجنيك للصّدْر أدنيك

ونحسّ مزاجه المصري وخفة روحه في كثير من هذه الموشحات كقوله

يمدح القاضي الفاضل :

لما جلس . وقد رأس . فكم غرس . من الدول

وكم رقق . مما انفتق . وما خلّق . لما خلّق . وهاب . بلا حساب

وهو لا يبارى في موشحاته وما يجمع لها من هذه الألفاظ العذبة ذات الجرس

والرنين البديع الذي يتمتع النفس والشعور .

البهاء زهير

هذا الشاعر من خَيْرِ مَنْ يَعْبُرُونَ عن الروح المصرية في العصر الأيوبي
وُلد في الحجاز بمكة^(١) غير أنه نشأ وتربى في قوص^(٢) ، وأكبر الظن أنه كان
مصري الدار وأنه وُلد في أثناء حجب أبويه ، وكانت قوص التي نشأ بها تعدُّ ثالثة
مدن مصر بعد القاهرة والإسكندرية في هذه العصور ، وقد تخرَّج فيها في أثناء
العصر الفاطمي غير شاعر ، كما تخرج فيها في أثناء هذا العصر ابن مطروح
الشاعر رفيق البهاء وصديقه المعروف بوصفه لأسر ملك فرنسا في عهد الملك
الصالح بالمنصورة إذ يقول في ذلك من قصيدة طويلة طريفة^(٣) :

قلْ للفرنسيِّ إذا جئتُه مقالَ صدقٍ من قَوْلٍ نصيحٍ
دارُ ابنِ لقمانَ على حالها والقيدُ باقٍ والطواشي صَبِيحُ

والتحق بهاء الدين وزميله ابن مطروح بخدمة الملك الصالح حينما أرسله
أبوه الملك الكامل لحكم بلاد الفرات ، ولما توفي أبوه قرَّبهما منه جميعاً ،
وعهد إلى بهاء الدين بديوان الإنشاء . ولعل من الطريف أن الصديقين كانا من
ذوق يميل إلى السهولة المطلقة إلا أن البهاء يتفوق بخفة الروح والعلوبة في الأسلوب ،
وكاد جمهور شعره أن يذهب في الغزل ، فهو الموضوع الذي شغل نفسه به
طوال حياته ، ويرى « بالمرء » في مقدمته لديوان البهاء أنه كان صادقاً في
غزله ، ولكن ينبغي أن نترث في هذا الحكم ، لأن البهاء يقول في بعض شعره :

أذكرُ اليومَ سليمي وغداً أذكرُ زينبَ
لِي في ذلك سرُّ برَّقُهُ في الناسِ خُلْبُ

(٢) ديوان ابن مطروح مع ديوان العباس
ابن الأحنف (طبع الجوائب) ص ١٨٢ .

(١) انظر ابن خلكان ١٩٥/١ .

(٢) انظر ترجمة ابن مطروح في ابن خلكان

٢٥٧/٢ .

ويقول أيضاً :

وإن قُلْتُمْ أهوى الربابَ وزينبا صدقتمْ سَكُوا عني الربابَ وزينبا
ولكنْ فتى قد نالَ فضلَ بلاغةٍ تلعبُ فيها بالكلامِ تلعباً
وإذن فهو متصنع في غزله كبقية الشعراء ، وإن لم ينهج منهجهم في التصعيب ،
إذ كان يميل إلى الأساليب السهلة الرقيقة ، ومع ذلك فنحن نجد يوشى شعره
بضروب البديع من جناس وطباق وتورية ، واستمع إلى هذه القطعة المشهورة :

غيري على السلوانِ قادرٌ	وسواي في العشاقِ غادرٌ
لي في الغرامِ سريرةٌ	والله أعلمُ بالسرائرِ
ومشبهه بالغصنِ قد	بي لا يزال عليه طائرٌ
حلوا الحديث وإنها	لحلاوةٌ شقتْ مرائرِ
أشكو وأشكرُ فعله	فاعجبْ لشاك منه شاكرُ
يا ليلُ ما لك آخرُ	يرجى ولا للشوقِ آخرُ
يا ليلُ طلُ ، يا شوقُ دُمُ	إني على الحالين صابرُ
لي فيك أجرُ مجاهدِ	إن صبحَ أن الليلَ كافرُ
طرقى وطرفُ النجمِ في	لكَ كلاهما ساه وساهرُ

فإنك تراها مثلت بالجناس ، كما تراها وشيت بالتورية في طائر وكافر من
الكفر بمعنى السر . وكما كان يستخدم هذه الألوان كذلك كان يستخدم
اصطلاحات العلوم كقوله :

وهوى حفظتُ حديثه وكتمتُهُ فوجدتُ دمعى قد رواه مُسكسلا
وقوله :

يروى حديث الجود عنه مُسنداً فعلامُ ترويه السحائبُ مُرسلا
كما كان يكثر من التضمين في شعره ، كقوله :

وقتُ على ما بجاعنى من كتابكم (وقوفٌ شحيح ضاع في الترب خاتمهُ)
فقد استعار الشطر الثانى من المتنبي وكثيراً ما كان يستعير منه ، وكما كان
يتصنع للتضمين كان يتصنع للاكتفاء في مثل قوله :

ويقال إنك قد كبرت عن الهوى فأقول (إني)

ولكن ينبغي أن لا يفهم القارئ أن البهاء زهير كان يعتمد إلى ذلك دائماً
فأكثر غزله لا تصنع فيه ولا تصنع كقوله :

تعيش أنت وتبقى	أنا الذي مت حقاً
حاشاك يا نور عيني	تلقى الذي أنا ألقى
قد كان ما كان مني	والله خير وأبقى
ولم أجد بين موتي	وبين هجرك فرقا
يا أنعم الناس قل لي	إلى متى فيك أشتى
يا ألف مولاي أهلاً	يا ألف مولاي رِقماً
لم يبق مني إلا	بقية ليس تبقى

ويتطرق البهاء في هذه السهولة حتى ليملاً شعره بكثير من الكلمات العامة
والأساليب الشعبية وتلك سمة عامة في الشعراء المصريين قبل البهاء زهير إلا أنه
توسع فيها كقوله :

من اليوم تعارفنا	ونطوى ما جرى منا
ولا كان ولا صار	ولا قلتم ولا قلنا
وإن كان ولا بُد	من العتب فبالحسنى

وقوله :

كل ما يرضيك عندي	فعلى رأسى وعيني
------------------	-----------------

وقوله :

من لي بنوم فأشكو ذا السهاد له	فهم يقولون إن النوم سلطان
-------------------------------	---------------------------

وقوله :

إياك يدرى حديثاً بيننا أحد	فهم يقولون للحيطان آذان
----------------------------	-------------------------

واستتبع هذه السهولة المطلقة عند البهاء زهير أن وجدناه يميل إلى

الأوزان المجزوءة والمستحدثة ، كما كان يميل إلى استخدام الشعر المسمى باسم
(الدُّوبَيْت) كقوله :

كم يذهب هذا العمر في خُسْرانٍ ما أغفلني عنه وما أنساني
إن لم يكن اليوم فلاحى فتى هل بعذك يا عمرى عمر ثانى

وأخيراً فإن له مقطوعة مزح فيها مع صديق مزحاً يجعلنا نذكر فكاهة العصر
الفاطمى وإن لم يبلغ مبلغها من الخفة ، إذ يقول :

لك يا صديقي بغلة*	ليست تساوى خردك*
تمشى فتحسبها العيو	نُ على الطريق مُشكَّلة*
وتُخالُ مدبرةً إذا	ما أقبلت مستعجلة*
مقدار خطوتها الطوي	لة - حين تسرع - أنملة*
تهترئ وهى مكانها	فكأنما هى زلزلة*

٦

الممالك وامتداد النهضة في عصرهم

إذا تركنا العصر الأيوبي إلى عصر المماليك وجدنا مصر تستعيد كثيراً من
بهجتها ومرحها في العصر الفاطمي ، فقد عاد لها كثير من مكانتها القديمة في
الشرق وخاصة بعد غارات التتار على العالم الإسلامي وانتقال الخليفة العباسي من
بغداد إلى القاهرة ، فقد أقبل معه العلماء والأدباء إليها حيث الظل الهنيء والعيش
الرغيد . وكانت مصر في هذا العصر أهم بلد في العالم الإسلامي ، فإن العراق
والشام عمهما سيل التتار ، وكانت الأندلس على وشك الاحتضار ، لذلك
لم يكن غريباً أن نرى مصر في هذا العصر تصبح كعبة الإسلام وملجأ العرب ،
بل هي الدنيا كلها كما يقول زين الدين الوردى^(١) :

(١) حلبة الكيت ص ٢٩٧ .

ديار مصر هي الدنيا وساكنها هم الأنام فقابلها بتفضيل
يا من يباهى ببغداد ودجلتها مصر مقدمة والشرح للنيل

لذلك لم يكن غريباً أن يسجل عصر المماليك صفحة زاهية في تاريخ مصر .
وفي مساجدهم التي لا تزال قائمة تحت أبصارنا بالقاهرة ما يدل على مدى
نهضتهم بالفن والعمارة وما تنطوي عليه من زخرف وجمال . وكما نهضوا بالعمارة
نهضوا بالعلم والشعر ، وكان منهم العلماء الممتازون كالملك المؤيد الذي يقول فيه
ابن حنبل : « كان معه إجازة بصحيح البخاري من شيخ الإسلام سراج الدين
البلقيني ، فكانت لا تفارقه سفرأ ولا حضرأ »^(١) ، وغير الملك المؤيد إن لم يأخذ
إجازة مثله فإنه كان يجلس العلماء ويكافئ الشعراء والأدباء . ونحن نعرف أنه
ألقت في هذا العصر أكبر الكتب والمراجع في الأدب والتاريخ من مثل مسالك
الأبصار لابن فضل الله العُمرى وصبح الأعشى ونهاية الأرب وخطط المقرئ
والسلوك . وإذا رجعنا إلى الشعر والشعراء وجدنا الدفعة الهنيئة من الفكاهة
والدعابة التي سبق أن رأيناها في العصر الفاطمي تعود إلى هذا العصر ، ومثل
ابن دانيال في اللغة العامية هذه الدفعة بكتابه (طيف الخيال) وهو تمثيلية
لطيفة ، كما مثلها في اللغة العربية الجزار والحمامي وسراج الدين الوراق ،
إذ كانت روحهم فكهة ، وخاصة جزأهم ، ولعل ذلك ما جعل ابن سعيد ،
وقد زار مصر في القرن السابع يقول ^(٢) :

أسكنان مصر بجاور النيل أرضكم فأكسبكم تلك الحلاوة في الشعر
وكان بتلك الأرض سحر وما بقي سوى أثر يبدو على النظم والنثر

وفي اسمي الجزار والحمامي ما يدل على أن الشعر في هذه العصور أخذ
يتصل بالشعب ، فمن قبل رأينا في العصر الفاطمي ظافراً الحداد شاعراً ، والآن

(١) حسن المحاضرة للسيوطي ٨٩/٢ . (٢) فوات الوفيات « الطبعة الأولى » ١١٣/٢ .

نجد جزاراً وحمامياً وأيضاً نجد خياطاً^(١) وكان ابن دانيال كحّالاً . وكل ذلك معناه أن الشعر في مصر يسعى دائماً إلى أن يكون شعبيّاً . وهناك جانب آخر من هذه الشعبية لعله كان أهم من الجانب السابق ، وهو شيوع الأزجال في هذا العصر أكثر من العصور السابقة ، وشاع معها النظم من اللوبيت والمواليا والكان وكان ، كما شاع نوع يسمى البُلَيْتُق ، وهو ضرب من الزجل الماجن ، يقول ابن سعيد يصف هذه الأنواع وقد سمعها بمصر في هذا العصر :

« اللوبيت : يقوله من أهل القاهرة كثير ، ولكن المرضى قليل ، ولم أسمع بها من شعرائه أحسن مما أنشدنيه لنفسه الزكيُّ بن أبي الإصبع :

قَبَلْتُ ثَنَايَا كَجُمانِ الْعِقْدِ مِنْهُ وَعَدَلْتُ عَنْ نُضَارِ الْحَدِّ
ناداني ماذا ، فقلت طَبَعَ عَرَبِي يشتاقي أَقْاحِ الرَوْضِ دُونَ الْوَرْدِ

الكان وكان : كنت راكباً مرة في خليج القاهرة فمررت على منظره وجارية تغني :

اسْتَنْبَهَتْ وَأَنْبَهَتْنِي قَالَتْ حَبِيبِي كَمْ تَنَامُ

وسمعت الذين يطوفون بالجُمَيْرِ على هذا الخليج يغنون :

السُّودُ مِسْكٌ وَعَنْبِرٌ وَالسُّمُرُ قُضبانُ الذَّهَبِ
والبَيْضُ ثُوبٌ دَبِيقٌ مَا يَحْتَمِلُ تَمَعِيكَ

البُلَيْتُق : أظرف من كان في هذه الطريقة بالقاهرة في عصرنا القادوس ، وله الزجل المليح المشهور الطائر في الآفاق يجنّاح الاستحسان (المليح قلبي عليه بتحقيق . . .) ، ولا نطيل بذكر هذا الزجل فليرجع إليه من شاء في كتاب المغرب^(٢) . ويقول ابن سعيد في موضع آخر ، إنه رأى جماعة يصنعون البليق بالفسطاط ، ويقول إنه على طريقة الزجل الأندلسي ، وإن أهم صنّاعه بالفسطاط

انظر القسم الثاني الورقة ٤٩ .

(١) انظر المغرب ص ٢٩٣ .
(٢) المغرب « النسخة الخطية بدار الكتب »

ساكن البليتي، ويروى له قطعة يعف القلم عن ذكرها لما فيها من فحش ،
وقد بدأها بقوله :

بسي من الدين الثاني نرجع لديني الحقاني

على أنه ينبغي أن نعرف أن هذه الأنواع كانت تمتلئ بفنون البديع من
جناس وتورية وما إليهما كهذا الدوبيت وفيه تورية ونهمكم بقاض يأخذ الرشوة^(١) :

في مصر من القضاة قاضٍ وله في أكل مواريث اليتامى وله
إن رمت عدالة فقل مجتهداً من عدّ له دراهماً عدّ له

أما المواليا فقد كان أشهر أصحابها - كما يقول ابن حجة - أبا بكر بن
العجمي فإنه كان إمام فنونها المتشعبة . وساق ابن حجة له مثالا منها ،
وهو قوله^(٢) :

للحب قالوا معنّاك الذي اذبلتو جدّلو بقبله فقلبو فيك خبلتو
فقال أقسم لو ان البوس سبلتو ومات ، للشرق ما درتو وقبلتو

وفي هذه المواليا جناس معكوس واضح ، وفيها أيضاً تورية في كلمة
قبلتو . وإذا كانت هذه الفنون قد تسربت إلى الشعر الشعبي فلأنها كانت عامة
في الشعر العربي حينئذ ، وكان يعم معها فيه أيضاً التصنع لمصطلحات العلوم ،
وخاصة مصطلحات النحو والحديث والتاريخ والبديع والعروض كقول
الجزار^(٣) :

كفه زمر تفيض على العا فين جوداً والمال فيها الحطيم
هو أولى بالرفع إن أعرب الدهر ر وعمر العدا به مجزوم
عارف بالبديع لم يخف عنه الذ قص منّا يوماً ولا التميم
ويُجيز الإبطاء في الجود لكن شابنا نحن في المديح اللزوم

(١) خزانة الأدب الحموي ص ٢٢ .

(٢) خزانة الأدب ص ٣٥ .

(٣) المغرب ص ٣٠٨ .

ومع ذلك فالجزار كان أخف شعراء العصر روحاً وميلاً إلى المداعبة ، ونحن نقف قليلاً عنده وعند ابن نباتة لنتبين هذا العصر في نور أعم وأوضح .

الجزار

« الشاعر المقتن جمال الدين أبو الحسين يحيى بن عبد العظيم ، المصري المولد والوفاء ، المعروف بالجزار الشاعر المشهور ، أحد فحول الشعراء في زمانه . وكان من محاسن الدنيا ، وله نوادر مستظرفة ومداعبات ومقارضات مع شعراء عصره ، وله ديوان شعر كبير . قال الشيخ صلاح الدين الصفدى : « لم يكن في عصره من يقاربه في جودة النظم غير السراج الوراق ، وهو كان فارس تلك الحسبة ، ومنه أخذوا وعلى نمطه نسجوا ، ومن مادته استمدوا^(١) » ، وتوفي الجزار عام ٦٧٩ للهجرة . ويقول صاحب مسالك الأبصار فيه : « قال الشعر وهو صغير أول ما احتلم ، وطاف بأركان بيت له واستلم^(٢) » . وقد ترجم له صاحب المغرب ترجمة طويلة أفاض فيها في وصف جوده وما لحقه هو نفسه من هذا الجود ، وهو يبدأ ترجمته على هذا النمط : « الجمال أبو الحسين الجزار هو يحيى بن عبد العظيم ختمت به شعراء الفسطاط ليكون الختام بمسك ، وكان بينهم في هذا العصر بمنزلة الواسطة من السلك ، وكان أبوه وأقاربه جزارين بالفسطاط ، دكاكينهم بها إلى الآن ، قد عاينتها وأبصرته معهم بها ، وكان في أول أمره قصاباً مثل أبيه وقومه ، فحام على الأدب مدة وأكثر حوله من حوّمه ، فرُفعت له في القريض راية ... ولم يزل ذلك دأبه في بلده ، حتى أخذ علو الطبقة بيده ، فصار العَلم الذى إليه الإشارة بين الجميع ، وأصبح جوالاً في آفاق الديار المصرية ، حتى صارت له في أقطارها عدة رسوم يجتمع له فيها ما لا يحصله في هذا العصر أحد من أهل المنظوم^(٣) » . ونرى من هذا النص الطويل أنه نشأ بين ساطور ووَضم ، غير أن هذه النشأة لم تعقه عن أن يحتل مكانة رفيعة بين

(٣) المغرب ص ٢٩٦ .

(١) النجوم الزاهرة ٣٤٥/٧ .
(٢) مسالك الأبصار ٢٤٦٧/١٢ .

شعراء عصره ، ويظهر أنه كان ينتجع الولاة في دمياط والمحلة والإسكندرية ، كما يتبين من القطعة التي رواها ابن سعيد ، وكانت - كما يقول - له عليهم وعلى غيرهم رسوم كثيرة . ومن يقرأ ما رواه ابن سعيد من شعره يلاحظ أنه كان يكثر فيه من التصنع للعلوم ، كالمثال الذي مر سابقاً . وكان يتصنع بجانب ذلك للاقتباس من القرآن الكريم كقوله (١) :

أَرَى الإسْكَندَريَّةَ ذاتِ حُسْنٍ بَدِيعِ ما عَلَيَّهِ من مَزِيدِ
حَلَلْتُ بظَاهِرِ منها كَأَنِّي حَلَلْتُ هُنَاكَ جَنَّاتِ الحُلُودِ
فَلا بَسْرٌ مَعطَّلَةٌ وَكَمْ قَدْ رَأَيْتُ هُنَاكَ من قَصْرِ مَشِيدِ

وبإزاء ذلك نراه يكثر في شعره من ألوان الجناس والطباق ، وكان يعنى عناية خاصة بالتورية ولا سيما باسمه ، وكذلك كان يقلده الحمامي وسراج الدين الوراق في التورية باسميهما (٢) . ويظهر أن الجزار كان خفيف الروح جداً فشعره مليء بالفكاهات والدعابات التي تعبر عن هذا الجانب في عصره ، وأنه كان عصر تنادر وتفكه ، فمن ذلك قوله في نصفية (٣) :

لِي نَصْفِيَّةٌ نَعُدُّ من العُمِّ رَسِينًا غَسَلَتْها أَلْفَ غَسَلَةٍ
ظَلَمَتْها الأَيامُ حُكْمًا فأُضْحِتْ فِي العَذَابِ الأَلِيمِ من غير زَلَّةٍ
كُلَّ يَوْمٍ يَحْوَطُها العَصْرُ والدُّ قُرٌّ مَرارًا وما تُقِرُّ بِجُحْمِها
فَهي تَعْتَلُّ كُلِّما غَسَلُوها وَيَزِيلُ النِّشَاءُ تِلْكَ العَلَّةَ
أَيْنَ عِشَى بِها القَدِيمُ وَذاك التَّ يَهُ فيها وَخَطَرَتِي وَالشَّمْلَةَ
حَيْثُ لا فِي أَجْنابِها رُقْعَةٌ طُّ ولا فِي أَكْمامِها قَطُّ وَصْلَةَ
قال لِي الناسُ حِينَ أَطْنَبْتُ فيها بَسًّا أَكْثَرَتْ خَلَّها فَهْيَ بَقْلَةَ

ويصف داراً له متهدمة فيقول (٤) :

بفصول طويلة من تورياته وتوريات صاحبيه .

(٣) المغرب ص ٣٠٤ .

(٤) خزانة الأدب ص ٢٥١ .

(١) المغرب ص ٣١٢ .

(٢) المغرب ص ٣١٦ ، وانظر خزانة الأدب

لحموى ص ٢٤٤ وما بعدها فقد جاء فيها

ودار خرابٍ بها قد نزلتُ
فلا فرق ما بين أنى أكون
تساورها هفوات النسيم
وأخشى بها أن أقيم الصلاة
إذا ما قرأتُ (إذا زُلزِلتُ)
ولكن نزلتُ إلى السابعه
بها أو أكون على القارعة^(١)
فتصغى بلا أذن سامعه
فتسجدَ حيطانها الراكعه
خشيتُ بأن تقرأ (الواقعه)

وواضح ما فى هذه الفكاهات من توريات . واستمع إليه يقول فى أبيه
وقد تزوج بعد هرمه وشيخوخته^(٢) :

تزوج الشيخ أبى شيخه
لو برزت صورتها فى الدُّجى
كأنها فى فرشها ريمه
وقائل قال فما سينها
وما أطرف قوله فى بخيل^(٣) :

لا يستطيع يرى رغيه
فلو أنه صلى وحاً
فما عنده فى البيت يكسر
شاه لقال الخبز أكبر

وواضح ما فى هذه الفكاهات من ميل الجزار إلى الأساليب العامية ، فهو
يستعير منها بعض الألفاظ ، ولكنه على كل حال لم يسقط فى شعره ، فقد
استمر يعنى بأسلوبه ، وظل على هذا النمط السابق يخلط فيه بين ألوان التصنيع
والتصنيع كما هى عادة الشعراء فى تلك العصور .

ابن نباتة

جمال الدين محمد بن نباتة ينتهى نسبه إلى ابن نباتة الخطيب المشهور فى
عصر سيف الدولة ، وقد وُلد كما حدث هو عن نفسه^(٤) بمصر فى أواخر القرن

(١) القارعة : أعلى الطريق .

(٢) خزائن الأدب ص ٢٤٩ .

(٣) المغرب ص ٣١٨ .

(٤) انظر : خزائن الأدب ص ٢٩١ .

السابع ونشأ بها ، وتركها إلى الشام حيث خدم هناك في دواوين الإنشاء ، ثم رجع في آخر حياته إلى مصر حول عام ٧٦٠ للهجرة واستمر بها حتى توفي عام ٧٦٨ . ويظهر من شعره أن حظه كان كئيباً ، ولذلك أكثر من ألمه وشكواه من شقائه وبؤسه ، وجعله هذا اللون في حياته لا يعبر عن فكاهة أو دعاية إلا ما كان من تصنعه للتورية . على أنها عنده تصبح ثقيلة بالرغم من إكثاره منها لأن مزاجه لم يكن يساعد عليها ، ولذلك قلما تقع له على تورية خفيفة ، وربما كان أجمل ما جاء عنده من تورية قوله لمن طلق زوجاً له تسمى دُنْيَا :
ظلمت دُنْيَاكَ وطلّقتُها فرُحمتَ لا دُنْيَا ولا آخرة

وقوله :

ومولعٌ بفخاخٍ بمدّها وشباكٍ
قالت لي العين ماذا يصيد قلت كراكي

وقوله ، وفيه اكتفاء واضح :

فأقطفُ من أوراقهِ الأدبَ الذي وأسمعُ من ألفاظهِ اللغةَ التي
وكان يكثر من هذا الاكتفاء في شعره ، كما كان يكثر من الاقتباس
من القرآن الكريم كقوله :

سألتُ قلبي عن ذوى العشقِ وعن ما أوتيتهُ من فنونِ الحسنِ متى
فقال لي : (إني وجدت امرأةً تملكهم وأوتيتُ من كل شيء)

أما الشعر فقد كان يكثر من تضمين أبياته القديمة والعباسية في أشعاره ، وهناك قصيدة في ديوانه ضمنها شطور معلقة امرئ القيس ، وقد بدأها على هذا النحو :

فَطَمْتُ ولأني ثم أقبلتُ عاتباً (أفاطمُ مهلاً بعضَ هذا التبدّلِ)

واستمر على هذا النمط . وتعلق في شعره بالتضمين للمتنبي كثيراً ، فتارة نراه ينقل شطوراً من أبياته ، وتارة ينقل أبياتاً برمتها ، وتارة ثلاثة يتصنع لقصيدة

من قصائده ، فينقل منها جميع شطورها . وكما كان يتعلق بالتضمين كان يتعلق بمعارضة القصائد الماضية ؛ فتارة نراه يعارض كعباً بن زهير في مدحه للنبي صلى الله عليه وسلم بقصيدة لامية على نمط قصيدة ، يقول فيها :

ما يُمَسِّكُ المُنْدُبُ دُمْعِي حِينَ أَذْكَرُكُمْ إِلَّا كَمَا يُمَسِّكُ المَاءَ الغُرَابِيلُ

وتارة نراه يعارض المتنبي ، وأخرى يعارض ابن النبية فقد عارض قصيدته المعروفة :

يَا سَاكِنِي السَّفْحِ كَمْ عَيْنٍ بِكُمْ سَفَحَتْ نَزَحَتْ فَهَنَى بَعْدَ البُعْدِ مَا نَزَحَتْ
إِلَّا أَنَّهُ لَمْ يَأْتْ مَعَهَا بَطَائِلُ^(١) ، وتعلق مع هذه المعارضات بالتصنع لاصطلاحات العلوم كقوله :

بِلَوْاحِظٍ يَرْفَعُنْ جَفَنًا كَاسِرًا فَيُثِيرُنْ فِي الْأَحْشَاءِ هَبًا نَاصِبًا

كما تعلق بصنع الألغاز وهي كثيرة في ديوانه . ومهما يكن فإن روحه ليست خفيفة في شعره ، ولذلك يبدو لنا كل ما فيه من تلفيق . وما من شك في أن الجزار تمثل روحه مصر في هذه العصور أكثر مما تمثلها روح ابن نباتة ، وربما كان ذلك يرجع إلى أنه لم يعيش فيها طويلاً وأنه كان تعمساً في حياته شقيماً ، وأيضاً فإنه — كما يبدو من شرحه لرسالة ابن زيدون في كتابه المسمى (سرح العيون) — كان عالماً ، فبدت في شعره روح العلماء المتزمطين الذين لا يعجبون كثيراً بالفكاهات والدعابات .

٧

العصر العثماني والعقيم والحمود

ويدخل العصر العثماني وتدخل مصر معه في ظلام قاتم ، فقد تحولت من دولة بل إمبراطورية مستقلة إلى ولاية تابعة للدولة العثمانية ، وليت الأمر وقف عند ذلك ، فقد

(١) خزنة الأدب الحموي ص ٥ .

مسلّها سليم فاتحها خير ما فيها من ثروة علمية وفنية ، إذ أخذ معه كثيراً من التحف والكتب ، كما أخذ معه كثيراً من الأدباء والعلماء والمهندسين وأصحاب الصناعات الفنية الذين يصنعون أدوات الترف ، وانكششت مصر ولم يعد لها صلة إلا بالقسطنطينية ، وهى صلة تقف عند خلع وال أو بيان مظلمة ، صلة التابع بالمتبوع ، وأعوز مصرَ في هذا العصر العثماني الولاةُ والحكام الذين يعنون بالحركة العلمية والأدبية ، فانطفأت المصابيح التي كانت مشتعلة في العصور السابقة .

ولا نستطيع أن نقول إن الشعر انعدم في العصر العثماني ، فقد كان موجوداً ، ولكنه وجود خير منه العدم ، إذ اقتصر الأمر على جماعة يقرءون بعض القصائد الموروثة وخاصة التي كانت قريبة من عصورهم ، ثم يعارضونها أو يخمسونها أو يربعونها ، فيأتون بنماذج لا روح فيها ولا جمال ، إنما هي تقليد ركيك ضعيف ، ومن أين تأتينا الروح أو يأتيها الجمال وهى تصدر عن نفوس مجذبة ، لا تستطيع أن تصنع شيئاً إلا أن تجترّ القديم هذا الاجترار الذى يحيله إلى مربعات وخمسات في أساليب واهية ضعيفة . وليس من شك في أن الشعراء كانوا يحتالون على ألوان البديع يماون بها شعورهم ، ولكننا نحس أن هذه الألوان أصبحت باهتة في أيديهم ، إذ فقدت مقدرتها القديمة على التلوين والتعبير . ولعل أهم شاعر ظهر في هذا العصر هو الشهاب الخفاجي ، وقد ترجم لنفسه في آخر كتابه ريجانة الألبا ، وترجم له المحبّي^(١) وحكى شيئاً من أشعاره ، وهى تدل على ما نقوله من ضعف الروح الأدبية في هذا العصر وما أصاب الحياة الفنية من عقم وجمود ، وكذلك الشأن في عبد الحليم العباسي صاحب كتاب (معاهد التنصيص) فقد ترجم له الشهاب الخفاجي^(٢) ، وشعره غث ، وهو يدلُّ بدوره على إجلاب الحياة الفنية في هذا العصر ، فقد أسفَّ الشعر ولم يعد من الممكن أن يعود إلى الارتفاع والتحليق في أجواء الفن العليا ، إلا إذا قُدِّمت إليه مجهودات شاقة ،

(١) خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادى (٢) انظر ريجانة الألبا ص ٢٤٨ .

عشر المسجى ١/٣٣١ :

وكانما جفت في هذا العصر كل الينابيع الممكنة التي كانت تمد الشعر بأسباب الحياة ، فشاعت فيه الألفاظ العامية والتركية ، ويحسُّ الإنسان كأنما أصيبت الأداة الفنية التي رأيناها في العصور السابقة بعطل شديد ، فقد عم الظلام وعمت الكتابة ، ولم يعد هناك إلا جو خائق يشمل كل شيء ، وكأنني بالمصريين أصبحوا لا يستطيعون التنفس ، فضلاً عن أن يحبوا حياة فنية فيها فن وشعور وفيها حياة وجمال .

خاتمة

١

الصورة العامة للبحث

رأينا الشعر العربي ينشأ في ظروف غنائية ، وقد أخذ يظهر فيه منذ أواخر العصر الجاهلي نوع متميز يتكسب به الشعراء سمينا باسم « الشعر التقليدي » وقد تطور في المذاهب الفنية التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع . ونحن لا نترك العصر الجاهلي إلى العصور التالية حتى يحدث تطور واسع في الغناء العربي وقواعده ، تحدثه العناصر الأجنبية ، فقد كان أكثر المغنين من الموالى وبخاصة الفرس والروم ، وأدخل هؤلاء المغنون في الغناء العربي كثيراً من النغم الأجنبي والألحان الأجنبية مما أعد للتغيير في « الرقْم الموسيقية » القديمة ، وكان الشعراء يحورون في شعرهم ويحزنون تحت تأثير هذا التغيير ، وما زالوا يحورون ويحزنون حتى تحرفت صورة « الرقْم الموسيقية » القديمة من بعض الوجوه ، وتولدت داخل هذا التحريف أوزان جديدة كأوزان المقتضب والمضارع والمجث والمثلارك ، وكأوزان أخرى أشرنا إليها في موضعها ، غير أن أصحاب العروض أهملوها ، فلم يقترحوا لها أسماء ، ولم يعنوا بها عناية من شأنها أن تسجلها على الزمن .

ومضينا بعد بحث هذا الشعر الغنائي الخالص نبحت الموجات التي تعاقبت في الشعر العربي في أثناء العصر العباسي ، فرأينا موجة الصنعة تستمر ، ثم يظهر بجانبها موجة جديدة من الزخرف والتصنيع ، وأخيراً تظهر موجة التصنع ، فتعم الشعر العباسي ويعم معها تلفيق ولَف ودوران كثير . وتبعنا هذه الموجات في

الأندلس ومصر ، أما الأندلس فرأيناها تأخذها جميعاً وتطبقها تطبيقاً دون أن تنمّيها أو تعدّل فيها سوى ما أحدثته من الموشحات والأزجال حيث نجد الشاعر يمزج بين الأوزان المختلفة والقوافي المتنوعة في المنظومة الواحدة ، وقد حاولنا أن نجد جوانب أخرى تفسر لنا شخصية الأندلس ، فتتبعناها في حياتها السياسية والاجتماعية والأدبية ، ورأيناها تعيش جملة في الإطار العام للمذاهب الصنعة والتصنيع والتصنع دون أن تحاول إحداث مذهب جديد ، إذ كانت تعتمد اعتماداً على الاستعارة من المشرق بحيث لم نستطع أن نتيّن شخصيتها في وضوح ، بل بحيث قلنا إن شخصيتها كانت ضعيفة في تاريخ الشعر العربي .

ولما تركنا الأندلس إلى مصر وجدناها حقاً تقلد المذاهب السابقة ، ولكننا رأيناها بعد ذلك تعبّر عن شخصيتها في وضوح ، إذ صور شعراؤها ما فيها من جنات وزروع ومفاتيح جمال ، وهم في ذلك لا يتفوقون على الأندلسيين ، ولكنهم لا يوضعون في مرتبة متخلفة عنهم ، بل نحن لا نبالغ إذا قلنا إن مادة شعر الطبيعة في مصر لا تقل عن مادته في الأندلس ، لا من حيث الكمية ، ولا من حيث القيمة الفنية الخالصة . وقلد المصريون الأندلسيين في صنع الموشحات والأزجال وتوسعوا فيها وأضافوا إليها النوع المسمى باسم (البليق) كما أضافوا إليها المواليا والكان وكان والدوبيت مما ذاع في المشرق . على أن مصر تفرق بعد ذلك من الأندلس مفارق واسعة ، إذ عبر شعراؤها عن حياتها السياسية وخاصة في الحروب الصليبية تعبيراً واضحاً ، وهم كذلك عبروا عن زهد وتصوف متأثرين فيهما - إلى حد ما - بتراث مصرى قديم ، كما عبروا عن لهو وترف ونعيم ومجون ، ولم يكتفوا بذلك ، بل رأيناهم يعبرون عن الروح المصرية التي تشهر بالفكاهة والدعابة ، واستمروا يفصحون عن هذا الجانب الفكاهي بصورة واضحة من العصر الفاطمي إلى العصر العثماني ، إذ يسود العقم والجمود كل شيء في مصر ، ويحس الإنسان كأنما فقدت لوحة الفن المصرية ألوانها الزاهية البهيجة ، أو كأنما تبللت هذه الألوان بالدموع على النهضة الفنية الزائلة ؛ ولذلك كان من العسير أن نجد في العصر العثماني شاعراً يفصح عن جيدة ؛ بل عن

مقدرة في التعبير ، فقد جمد الفن وعمق التفكير الفني ، ولم يعد من الممكن أن يعود الشعراء به إلى روعته القديمة إلا بعد جهود شاقة عسيرة .

٢

الشعر العربي الحديث

إذا ذهبنا نتعقب الشعر العربي الحديث وجدنا نهضة واسعة تأخذ به من جميع أطرافه ، وقد بدأ هذه النهضة شعراء مصر الحديثة يقودهم فيها البارودي . وهي نهضة لا تعد في صورتها العامة ثورة على القديم ، بل هي تتصل به اتصالاً شديداً ، إذ نرى الشعراء يعودون بالشعر العربي إلى رونقه الذي نعرفه في العصر العباسي . فقد تركوا هذا الشعر الركيك الذي نعرفه للمصريين في العصر العثماني كما تركوا شعر الحشاش والساعاتي ومن إليهما ممن كانوا ينظمون في مفتتح العصر الجديد ، إذ كان شعرهم أيضاً غثاً مسيفاً ، وأخذوا يرتفعون بشعرهم إلى آفاق عليا .

غير أنه ينبغي أن لا نبالغ في ذلك ، فإن حركة التجديد والنهضة عندنا وخاصة في أواخر القرن الماضي وأوائل هذا القرن لم تكن واسعة ، بل كانت ضيقة تعتمد أكثر ما تعتمد على إحياء القديم وبعثه ، فهي حركة بعث وإيقاظ ، ورجوع بالشعر إلى تعبيره القديم ، ولعله من أجل ذلك لم تختلف صورة الشعر عند البارودي وتلامذته كثيراً عن الصور القديمة ، فقد استمدوا أفكارهم وأخيلتهم ومعانيهم من القدماء ، إذ ذهبوا يستنون بمناهجهم ويحتذون على أمثلتهم . ومن يرجع إلى ديوان البارودي يجده يقلد جميع الشعراء العباسيين والجاهليين والإسلاميين ، فهو يعارض النابغة وأبا نواس والبحتري والشريف الرضي والمتنبي وأبا العلاء؛ ولكن مع هذا نراه يتخرج بالشعر من نطاق صفوت الساعاتي والحشاش ،

هذا النطاق الذى هو أشبه ما يكون بكراريس التطبيق، إلى نطاق جديد فيه حقاً تقليد، ولكن فيه أيضاً جدة وبراعة . وإذا تركنا البارودى إلى شوقى زعيم الشعر المصرى الحديث وجدناه مثل أستاذه البارودى ينحون نحو تقليد القلماء، ولذلك كانت تكثر عنده معارضة الشعراء السابقين من مثل أبى نواس وأبى تمام والبحرئى وابن زيدون . ولعل فى هذا ما يدل على أن النهضة الفنية فى الشعر المصرى الحديث كانت نهضة بعث وإحياء ، حقاً قد يقول حافظ :

آنَ ياشِعْرُ أن نَفُكَّ قَيْوُودًا قَيِّدَتْنَا بِهَا دُعَاةُ الْحَالِ

ولكن حافظاً وإخوانه لم يفكوا عن فهم أفعى التقليد . والذى لا ريب فيه أن شوقى أكثرهم تجديداً ، فقد حاول أن يحدث ضرباً من الشعر التمثيلى على نحو ما نعرف فى روايات مصرع كليوباترا ومجنون ليلى وقمبيز ، إلا أن هذه المحاولة لم تبلغ الذروة عنده لأسباب كثيرة ، أهمها أنه لم يدرس تاريخ المسرح الأوروبى ، فلم يتجه بشعره التمثيلى إلى أوزان جديدة ولا أحكم إخراجة لأبطال رواياته ، وبدا الضعف فى جوانب من عمله المسرحى . ووُجد بجانب ذلك ضرب من الشعر فى السياسة والآثار والحياة الحديثة ، كأن ينظم الشعراء فى الخلافات الحزبية أو فى الفرعونيّات أو فى الطيارات والغواصات ولكن الشعر لم يتحرر بذلك تماماً من القديم ، لأن هذا التجديد لا يقوم على مذهب موضوع أو منهج مرسوم . بل إننا نرى الشاعر يجمع ديوانه ويقدمه للطبعة فلا يعرف كيف يقدم له ، ولذلك نراه يستعين ببعض الكتاب يكشفون له عن خصائصه التى لا يحسّها هو فى نفسه ولا فى فنه ، إذ هو فى الواقع لم يكتب ديوانه ليُعبر به عن فلسفة فى الحياة ، أو حب للطبيعة ، أو إيمان بعقيدة خاصة ، إنما هى قصائد قيلت فى مناسبات مختلفة ، ثم جُمعت فى شكل ديوان . وقد يجدّد الشاعر فيأتى بقصيدة فى السياسة أو فى الاختراعات الحديثة ، وهو تجديد لا يقوم على نشر مذهب حديث فى الأدب ولا إحداث ثورة فى موضوعاته ومعانيه .

وهذا الجانب عند شعرائنا يجعلنا نذكر الشعراء الغربيين ، إذ نرى

الشعر عندهم عقيدة ومذهباً من المذاهب يدافعون عنه حياتهم ، كما نرى عند أصحاب النزعة الرومانسية وكما نرى عند (البرناسيين) والرمزيين حيث نجد الشاعر يكتب ديوانه ليقرر هذه العقيدة الجديدة ، أو ذلك المذهب الحديث ، ولذلك كان يقدم له بنفسه لأنه يقرر منهجاً خاصاً هو الذى يرفع قواعده ويقيم بنيانه. أما عندنا وخاصة في أول هذا القرن فلا يزال الشعر غالباً على حاله التقليديّة القديمة ، لم تتغير أصوله ولا رسومه ؛ ومن أجل ذلك كان الديوان عند كثير من شعرائنا حينئذ كالديوان عند القدماء ، إنما هو قصائد تُجمع من ظروف ومناسبات مختلفة ، فيتكون منها مجموعة من الشعر تسمى ديواناً ، وليس بين أشعارها وحدة معينة أو غاية مشتركة ، إنما كل ما بينها من اتفاق أنها تشترك في وحدات وغايات موسيقية ، أو أنها شعر نُظم على أوزان وقواف ، وليس بعد ذلك ما يدل على اتفاقها في غرض معين ، ومن ثمّ كان من العسير أن يكتب شاعر من هؤلاء الشعراء مقدمة لديوانه ، لأن المقدمة تعنى المنهج المرسوم والمذهب الموضوع وهم لا مذهب لهم ولا منهج إنما يكتبون بوحى الساعة ، أو وحي الأحداث والمناسبات المختلفة .

الشعراء يحاولون التجديد

ونحن لا ننسى ما حاوله بعض الشعراء من التجديد ، غير أن جمهورهم في الحق لم يستطيعوا أن ينهضوا بكل ما كنا نَصَبُو إليه ؛ فقد أهملوا — في كثير من جوانب شعرهم — الصياغة الفنية للشعر العربى ، وراحوا يستعيرون معارض تفكيرهم وشعورهم من الشعراء الغربيين ، وخاصة شعراء النزعة الرومانسية ، وبالغوا في ذلك حتى أصبحت نماذج كثيرة من أشعارهم ، وكأنها ضروب من الترجمة للأساليب الغربية . ولعل من الغريب أن نفراً منهم ذهبوا ينادون بهجر الأساليب العربية القديمة ، ويقولون إنها أصبحت لا تلائمنا في العصر الحديث ، ونسوا أن صياغة التفكير الفنى الأمة من الأمم لا يمكن أن تُهَجَرَ مرة واحدة إلى صياغة أم أخرى . يمكن أن يزاوج الشعراء بين صياغة أمّتهم القديمة

وصياغة الأمم الحديثة ، ولكن أن يهجر الشعراء أحاسيس أمّتهم وطرقها في التعبير عن الفكر والشعور إلى أحاسيس وطرق جديدة فإن مثل هذه الحركة لا تؤدّي إلى منهج واضح من التجديد . وأى تجديد؟ أليست تنبذ تقليد القديم إلى تقليد آخر سقيم ؟ ولسنا نشك في أن التقليد في داخل القديم أكثر اتصالاً بالأمّة من هذا التقليد الجديد للأجنبي الخالص . وأكبر الظن أن ذلك ما جعل الشعراء المحافظين أكثر قبولاً عند الناس والنقاد من هؤلاء الشعراء الذين نبذوا الصورة القديمة للشعر العربي ، وكأنما خيّل إليهم أن التعبير الفني كالآزياء ، فإذا كان من الممكن أن نخلع زيّنا ، فكذلك يكون من الممكن أن نخلع الزيّ القديم في الفن إلى زيّ غربي حديث . لا نعتدّ فيه بالأوزان القديمة ، ولا بنظم القوافي ، ولا بطريقة القوم في التعبير عن مشاعرهم وأحاسيسهم ، إنما نعتدّ بشي واحد هو التقليد للشعر الغربي تقليداً ننسى فيه شخصياتنا القديمة . ولسنا نرتاب في أن هذه الحركة كانت تطرفاً في التجديد ، ولذلك لم تحدث الانقلاب المنشود . ونحن لا ننكر أننا نجد أحياناً عند بعض الشعراء المجددين قصائد بل دواوين رائعة استطاعوا أن يوازنوا فيها بين الصياغة العربية والأفكار والصور الغربية ، ولكن ذلك قليل وفي الندرة . ولعل من الحق أن نذكر هنا أن الشعر العربي الحديث يغلب باتجاهات جديدة كثيرة فيه ، إلا أنها لم تنظّم حتى الآن تنظيماً دقيقاً ، ولا نزال نجد فيها التذبذب الذي يكون عادة رائداً للثبوت والاستقرار .

الطريق إلى التجديد المستقيم

ونحن نؤمن بأن هذه الحال من التذبذب في الشعر العربي الحديث ترجع إلى أن كثرة الشعراء لا يعتنقون عملهم مذهباً وعقيدة ، وهم يتقلّون عن الغرب دون أن يستوعبوا ، وهم كذلك لا يحققون لأنفسهم ثقافة واضحة بالصياغة العربية

الأصيلة ، ولسنا نشك في أن إصلاح هذه الحال ينبغي أن يعتمد على أصليين مهمين : أما الأصل الأول فهو أن يدرس شعراؤنا تلك المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها دراسة دقيقة ، يقفون بها على صورتها الحقيقية ، حتى يعرفوا كيف يبنون على هذا الأساس الفني العتيق ، وحتى يقوم بينهم وبين أسلافهم ضرب من التفاعل الفني تنتج عنه الأصالة التي يريدونها لأنفسهم وفهم . وأما الأصل الثاني فهو الاستمرار في التأثر بالفن الغربي والثقافة الغربية ، والتعمق في ذلك تعمقا أوسع مما نرى الآن ، ولكن على أن يكون ذلك في حدود التزاوج بين المنبعين من التفكير الفني عند العرب ، وهذا التفكير عند الغرب ، لا في هذا الخلط السقيم الذي نجده في كثير من النماذج . وإذا كان العباسيون لم يترجموا الأدب اليوناني ولم يتأثروا به ، واستمروا يعيشون في شعرهم معيشة داخلية فيها ضرب من القصور ، فإن واجب شعرائنا في العصر الحديث ألا يعودوا إلى هذا الخطأ القديم ، وأن يتعمقوا الأدب الغربي والثقافة الغربية ، وأن لا يقفوا بذلك عند السطح والقشور ؛ وهؤلاء صبرى ومطران وشوقي كانوا يلحون بأطراف من الثقافة الفرنسية ، وقد تطور كل منهم بشعره تطورا يختلف باختلاف ثقافته اتساعاً وعمقاً .

ومن الحق أن شعراءنا المعاصرين قلَّ منهم من درس الفن الغربي أو الثقافة الغربية — وخاصة الثقافة الفلسفية — دراسة غيرت الأوضاع الفنية عنده أو الأوضاع الفكرية . وقد نجد نقرأ منهم يستعير عناوين قصائده أو دواوينه من الشعر الغربي ، كما يستعير بعض المعاني والأفكار ، وهو ضرب من الترجمة : إذ يترجمون بعض الألفاظ والأسماء والصور والأفكار من الشعر الغربي وأهمين أن ذلك يحقق لهم التجديد المنشود .

والناقد المعاصر يشعر بشيء من الأسى لهذا التحول الذي صار إليه الشعر العربي في العصور الحديثة ، فالشاعر لا يأخذ نفسه بثقافة غربية واسعة تكون عنده مركباً فنياً جديداً ، كما كان الشأن عند العباسيين في استخدامهم للفلسفة اليونانية والثقافة الأجنبية ، بل هو يكتفى باستعارة بعض العناوين والصور والمعاني ، ظاناً أن تلك هي الطرافة التي نبحث عنها ، ولذلك كنا نقرأ في كثير

من الشعر الحديث بدون لذة . ونحن لا نبالغ إذا زعمنا أنه لا يوجد بيننا شاعر قرأ فلسفة العصور الحديثة أو القديمة قراءة دقيقة ، كما أنه لا يوجد بيننا من قرأ الميثولوجيا القديمة ، أو من قرأ في دقة آثار سوفوكليس أو كورنى أو بجيته أو بيرون ؛ ولعله من أجل ذلك لم يحدث التجديد المنشود فى الشعر المعاصر ، فلم يكتب شاعر فى الملاحم الكبرى كما كتب هوميروس فى الإلياذة ، ولم يوجد من تثقف ثقافة فلسفية عميقة يلائم بينها وبين التفكير الفنى . ومن أجل هذا القصور فى الثقافة كان الشاعر عندنا مرتبكاً فى سلوك طريق التجديد الذى يريده ، وكأننى به يظن التجديد شيئاً يُلْقَى فى الطريق ، وليس دراسة عميقة ولا ثقافة واسعة . وقد أحدث شوق محاولات فى المسرح ولكنها تعاب بنقص ثقافته المسرحية، ولو أنه درس المسرح اليونانى ، ثم درس المسرح الغربى الحديث وما أصابه من تطورات مختلفة لخرج عمله أدنى إلى الكمال .

والحق أن واجب شعرائنا أن يحتوا لأنفسهم ما خلفته أوربا من كنوز فكرية وفنية . وليس عيباً أن يستمد شعر من شعر آخر ، فهذا الشعر الغربى نفسه نراه يستمد فى أجياله الحديثة من جميع العناصر القديمة يونانية أو رومانية ، وشرقية أو عربية ، وكأنما الحضارة الغربية تأخذ بحظ من جميع العناصر السابقة ، فالفكر البشرى ليست له حدود ، ولا تقوم بين مناطق وأقاليم حواجز وفواصل ، والحضارة العربية نفسها فى العصور الوسطى كانت تمتص جميع العناصر التى سبقها ، وأمكنها الحصول عليها من الحضارات التى تقدمتها . وإن واجبنا أن نعود مرة أخرى إلى هذا الامتصاص إزاء الحضارة الغربية وعناصرها المتنوعة . ويحسن ألا يحجز الشعراء أنفسهم داخل إطار الشعر الغربى وثقافته ، بل يضيفوا إلى ذلك ثقافة عميقة بالفلسفة القديمة والحديثة ، وكذلك ينبغى أن يتثقفوا ثقافة واسعة بالنحت والرسم والموسيقى ، فإن هذه الفنون تتشابه جميعاً بفن الشعر عند الغربيين بحيث نراهم لا يتصورون فرعاً منها منفصلاً عن الفروع الأخرى من شجرة الفن .

وليس من شك فى أنه حين ينظم الاتصال بين شعرائنا المعاصرين وبين

المذاهب الفنية القديمة التي وصفناها من صنعة وتصنيع وتصنع ، كما ينظم بينهم وبين الفن الغربي وطرائقه ، فيقبلون على تعمق أصول الصناعة الفنية عند العرب ، كما يقبلون على تعمق المناهج الفنية والفلسفية عند الغرب ، ولا يكتفون بذلك بل يتجهون شطر المشرق فيطلعون على آداب الفرس والترك والهند والأهم الشرقية الأخرى ؛ ولكن لا ليستعبروا وينقلوا أو يترجموا ، بل ليتفاعلوا ويستوعبوا ويعبروا عن شعورهم وسرائرهم تعبيراً لهم مادته وصورته وما فيه من معارض التفكير ومنازع الوجدان ، حينئذ تجد قافلة التجديد طريقها الذي أخطأته ، ودليلها الذي ضلّته .

فهرس الموضوعات

صفحة	
٦ - ٥	مقدمة الطبعة الرابعة
١٠ - ٧	مقدمة الطبعة الاولى
	الكتاب الأول :
٢٧٤ - ١١	١ - مذهب الصنعة
	ب - مذهب التصنيع
٤٠ - ١٣	الفصل الأول : الصنعة في الشعر القديم
١٣	(١) الشعر صناعة
١٤	(٢) صناعة الشعر الجاهل
١٧	(٣) الصناعة الجاهلية مقيدة
١٩	(٤) الطبع والصنعة
٢٢	(٥) الصنعة أول مذهب يقابلنا في الشعر العربي
٢٤	(٦) زهير ومذهب الصنعة
٣٢	(٧) نمو مذهب الصنعة في العصر الإسلامي
٣٧	(٨) الشعر التقليدي والغنائ
٩٠ - ٤١	الفصل الثاني : الموسيقى والصنعة
٤١	(١) الشعر العربي نشأ نشأة غنائية
٤٥	(٢) تعقد الغناء الجاهل : الجوقات ، القيان ، الرقص
٤٨	(٣) مظاهر الغناء والموسيقى في الشعر الجاهل
٥٣	(٤) موجة الغناء بالحجاز في أثناء العصر الإسلامي
٥٥	(٥) تأثير الغناء الإسلامي في موسيقى الشعر الغنائ
٥٧	(٦) انتقال الغناء من الحجاز إلى الشام
٥٩	(٧) انتقال الغناء إلى العراق في العصر العباسي
٦٣	(٨) نمو مقطوعات الشعر الغنائ : مطيع بن إلياس ، العباس بن الأحنف
٧٠	(٩) تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر الغنائ

صفحة	
٧٦	(١٠) تأثير الغناء العباسي في موسيقى الشعر التقليدي
٩١ - ١٨٧	الفصل الثالث : الصناعة والتصنيع
	(١) الشعر في القرنين الثاني والثالث وعلاقاته الجديدة : الدعوة العباسية ،
٩١	الشعرية ، الهمز والمجون ، الزندقة والزهد
١١٧	(٢) العلاقات النغمية
١٢٩	(٣) العلاقات الثقافية
١٤١	(٤) ازدهار مذهب الصناعة
١٤٨	(٥) بشار وصنعة في شعره
١٥٧	(٦) صنعة أبي نواس
١٦٤	(٧) صنعة أبي العتاهية
١٧٢	(٨) ظهور مذهب التصنيع
١٨٠	(٩) التصنيع في شعر مسلم ومعاذجه
١٨٨ - ٢١٨	الفصل الرابع : التعقيد في الصناعة
١٨٨	(١) البحري : نشأته وحياته وصنعة
١٩٣	(٢) الخلاف بين البحري وأصحاب التصنيع
١٩٦	(٣) البحري لا يستخدم الثقافة الحديثة
٢٠٠	(٤) ابن الرومي : أصله وحياته وصنعة
٢٠٥	(٥) ابن الرومي يستخدم الثقافة الحديثة
٢٠٧	(٦) التصوير في شعر ابن الرومي
٢١٢	(٧) الهجاء الساخر
٢١٤	(٨) جوانب أخرى في صناعة ابن الرومي
٢١٩ - ٢٧٤	الفصل الخامس : التعقيد في التصنيع
٢١٩	(١) أبو تمام : أصله وحياته وثقافته
٢٢٢	(٢) ذكاء أبي تمام وتصنيعه
٢٢٧	(٣) استخدام أبي تمام لألوان التصنيع القديمة
٢٣٢	(٤) التصوير في شعر أبي تمام
٢٣٩	(٥) استخدام أبي تمام لألوان تصنيع جديدة
	(٦) الميزج بين ألوان التصنيع القديمة والحديثة : الرمز ، نوافر
٢٤٧	الأضداد ، الأقيسة الفنية
٢٥٦	(٧) قصيدة عمورية

صفحة	
٢٦٢	(٨) ابن المعتز : نشأته وحياته وتصنيعه
٢٦٧	(٩) تصوير ابن المعتز
٢٧٠	(١٠) الإفراط في الصور والتشبيهات
٢٧٥ - ٤٠٦	الكتاب الثاني : مذهب التصنع
٢٧٧ - ٣٠٢	الفصل الأول : التصنع
٢٧٧	(١) التصنع في الحضارة العربية
٢٨٠	(٢) التصنع في الحياة الفنية
٢٨٢	(٣) التصنع في ألوان التصنيع الحسية
٢٨٧	(٤) ألوان التصنيع العقلية لا تستوعب ولا تتحول إلى فن
٢٩٢	(٥) جمود الشعر العربي
٢٩٥	(٦) التحوير : التحوير الفني، التلفيق
٣٠٣ - ٣٥٤	الفصل الثاني : الثقافة والتصنع
٣٠٣	(١) المتنبي : نشأته وحياته وثقافته
٣١١	(٢) تصنع المتنبي للثقافات المختلفة : قرمطية المتنبي وأثرها في شعره
٣١٣	(٣) تصنع المتنبي لمصطلحات التصوف وأفكاره
٣١٧	(٤) تصنع المتنبي للعبارة الصوفية وشاراتها
٣٢٥	(٥) تصنع المتنبي للأفكار والصيغ الفلسفية
٣٢٩	(٦) المركب الفني الفلسفي في شعر المتنبي
٣٣٥	(٧) تصنع المتنبي لغريب من اللغة والأساليب الشاذة
٣٣٩	(٨) تعقيد المتنبي للموسيقى الإيقاعية في الشعر
٣٤٢	(٩) حكم عام على تصنع المتنبي وشعره
٣٤٩	(١٠) شعراء اليتيمة وتصنيعهم : أبو فراس الحمداني، الشريف الرضي
٣٥٥ - ٣٧٥	الفصل الثالث : التصنع والتلفيق
٣٥٥	(١) مهيار : أصله وتشيعه ومزاجه
٣٥٧	(٢) تلفيق مهيار لنماذج
٣٦٢	(٣) تطوير مهيار لقصائده
٣٦٥	(٤) الميوعة في غزل مهيار
٣٦٨	(٥) غزل مهيار والعناصر البلوية
٣٧٢	(٦) المديح عند مهيار وتحوله إلى شعر مناسبات

صفحة	
٢٧٦ - ٤٠٦	الفصل الرابع : التعقيد في التصنع .
٢٧٦	(١) أبو العلاء : نشأته وحياته وثقافته
٢٧٩	(٢) ذكاء أبي العلاء وحفظه
٢٨١	(٣) اللزوميات وتشاؤم أبي العلاء
٢٨٥	(٤) اللزوميات وفلسفة أبي العلاء
٢٩٤	(٥) صياغة اللزوميات
٢٩٧	(٦) اللوازم الدائمة في اللزوميات
٤٠٣	(٧) اللوازم العارضة في اللزوميات

الكتاب الثالث : المذاهب الفنية في الأندلس ومصر ٤٠٧ - ٥١٠

٤٠٩ - ٤٥٥	الفصل الأول : الأندلس والمذاهب الفنية.
٤٠٩	(١) الأندلس
٤١١	(٢) شخصية الأندلس
٤١٧	(٣) الشعر في الأندلس : ابن هاني* الأندلسي : ابن دراج القسطلي
٤٣١	(٤) نهضة الشعر الأندلسي : ابن برد الأصغر ، ابن زيلون ، ابن خفاجة
٤٥٠	(٥) الغناء الأندلسي والموشحات والأزجال

الفصل الثاني : مصر والمذاهب الفنية ٤٥٦ - ٥١٠

٤٥٦	(١) مصر
٤٥٨	(٢) شخصية مصر
٤٦٣	(٣) الشعر في مصر
	(٤) الفاطميون ونهضة الشعر المصري : الشريف العقيلي ، ابن مكتبة ،
٤٦٦	ابن قادوس
	(٥) الأيوبيون ونهضة الشعر في عهدهم : القاضي الفاضل ، ابن مناء
٤٩٠	الملك ، البهاء زهير
٥٠٠	(٦) المماليك وامتداد النهضة في عصرهم : الجزار ، ابن نباتة
٥٠٨	(٧) العصر العثماني والمقام والجمود

خاتمة ٥١١ - ٥١٩

٥١١	(١) الصورة العامة للبحث
٥١٣	(٢) الشعر العربي الحديث : الشعراء يحاولون التجديد
٥١٦	(٣) الطريق إلى التجديد المستقيم

كتب للمؤلف مطبوعة بالدار

في الدراسات القرآنية

● سورة الرحمن وسور قصار

عرض ودراسة

الطبعة الثانية ٤٠٤ صفحات

في تاريخ الأدب العربي

● العصر الجاهلي

الطبعة الخامسة عشرة ٤٣٦ صفحة

● العصر الإسلامي

الطبعة الثالثة عشرة ٤٦١ صفحة

● العصر العباسي الأول

الطبعة الثانية عشرة ٥٧٦ صفحة

● العصر العباسي الثاني

الطبعة الثانية ٦٥٧ صفحة

● عصر الدول والإمارات

الجزيرة العربية - العراق - إيران

الطبعة الثالثة ٦٨٨ صفحة

● عصر الدول والإمارات

الشام

الطبعة الثانية ٣٥٦ صفحة

● عصر الدول والإمارات

مصر

الطبعة الثانية ٥٠٠ صفحة

● عصر الدول والإمارات

الأندلس

الطبعة الأولى ٥٥٢ صفحة

في مكتبة الدراسات الأدبية

● الفن ومذاهبه في الشعر العربي

الطبعة الحادية عشرة ٥٢٤ صفحة

● الفن ومذاهبه في النثر العربي

الطبعة الحادية عشرة ٤٠٠ صفحة

● التطور والتجديد في الشعر الأموي

الطبعة التاسعة ٣٤٠ صفحة

● دراسات في الشعر العربي المعاصر

الطبعة الثامنة ٢٩٢ صفحة

● شوقي شاعر العصر الحديث

الطبعة الثانية عشرة ٢٨٦ صفحة

● الأدب العربي المعاصر في مصر

الطبعة العاشرة ٣٠٨ صفحات

● البارودي رائد الشعر الحديث

الطبعة الخامسة ٢٣٢ صفحة

● الشعر والغناء في المدينة ومكة لعصر بني أمية

الطبعة الخامسة ٣٣٦ صفحة

● البحث الأدبي :

طبيعته - مناهجه - أصوله - مصادره

الطبعة السابعة ٢٧٨ صفحة

● الشعر وطوايعه الشعبية على مر العصور

الطبعة الثانية ٢٥٦ صفحة

● في التراث والشعر واللغة

الطبعة الأولى ٢٧٦ صفحة

في الدراسات النقدية

● في النقد الأدبي

الطبعة السابعة ٢٥٠ صفحة

● قصول في الشعر ونقده

الطبعة الثالثة ٣٦٨ صفحة

في الدراسات البلاغية واللغوية

● البلاغة : تطور وتاريخ

الطبعة الثامنة ٢٨٠ صفحة

● المدارس النحوية

الطبعة السابعة ٣٧٦ صفحة

- تجديد النحو
 - الطبعة الثالثة ٢٨٢ صفحة
- الترجمة الشخصية
 - الطبعة الرابعة ١٢٨ صفحة
- تيسير النحو التعليمي قديماً وحديثاً
 - مع نهج تجديده
 - الطبعة الأولى ٢٠٨ صفحات
- الرحلات
 - الطبعة الرابعة ٩٢٨ صفحة
- تيسيرات لغوية
 - الطبعة الأولى ٢٠٠ صفحة
- المغرب في حلى المغرب لابن سعيد
 - الجزء الأول - الطبعة الثالثة ٤٦٨ صفحة
 - الجزء الثانى - الطبعة الثالثة ٥٧٢ صفحة
- فى مجموعة نوابغ الفكر العربى
 - ابن زيدون
 - الطبعة الثانية عشرة ١٢٤ صفحة
- كتاب السبعة فى القراءات لابن مجاهد
 - الطبعة الثالثة ٧٨٨ صفحة
- فى مجموعة فنون الأدب العربى
 - الرثاء
 - الطبعة الرابعة ١١٢ صفحة
- كتاب الرد على النحاة
 - الطبعة الثالثة ١٥٢ صفحة
- المقامة
 - الطبعة السادسة ١٠٨ صفحات
- الدرر فى اختصار المغازى والسير
 - لابن عبد البر
 - الطبعة الثالثة ٣٥٦ صفحة
- النقد
 - الطبعة الخامسة ١١٢ صفحة

فى سلسلة «اقرأ»

- العقاد
 - الطبعة الخامسة
- البطولة فى الشعر العربى
 - الطبعة الثانية
- معنى (١)
 - الطبعة الثانية
- معنى (٢)
 - الطبعة الأولى
- الفكاهة فى مصر
 - الطبعة الثالثة

رقم الإيداع	١٩٩٣/٥٣١٩
الترقيم الدولي	ISBN 977-02-4123-7

١/٩٣/٥٦
 طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.٠)

هذا الكتاب

يؤرخ هذا الكتاب للشعر العربي في العصور : الجاهلي والإسلامي والعباسي وفي الأندلس ومصر حتى يصل به إلى العصر الحديث . وهو لا يقتصر على الجوانب التاريخية وما يتصل بها من عوامل ثقافية واجتماعية ونفسية ، بل يتعمق في البحث تعمقاً تتضح في أثنائه مذاهب الصناعة الفنية التي تطور إليها شعرنا عبر القرون والبيئات المختلفة .

والكتاب بذلك دراسة تاريخية نقدية تحليلية شاملة للشعر العربي وصناعته ومراحلها ومناهجها الفنية ولدواوينه وأعلامه وشخصياتهم وخصائصهم الأدبية ، مع صحة البرهان ووضوح الدلالة .

Bibliotheca Alexandrina



0312835

